ИСКУССТВО КИНО 11/12

№11/12 **2019** www.kinoart.ru

ЛУЧШЕЕ ЗА ГОД: ВЫБОР «ИК»_**4–23**
РОССИЙСКОЕ КИНО–2019: ИТОГИ_**25–173**
МАЙЯ ТУРОВСКАЯ – ОЛЬГА СУРКОВА. ПЕРЕПИСКА_**179**

«Верность»_**38–51**

Последний номер в этом году по традиции посвящен российскому кино. В нем также представлена десятка лучших фильмов 2019 года, отобранных редакторами журнала.

Алармистский и честный взгляд на состояние индустрии высказал глубокий исследователь этой сферы Олег Березин. Рецензии на российские фильмы – авторские и коммерческие – не только подводят итоги сезона, но обнажают тенденции и опасности более общего порядка, выходящие за рамки анализа конкретных картин. Особое внимание мы предлагаем обратить на показательный материал, знакомящий с опросами зрителей телесериалов: те предлагают собственные сюжеты, актуальные, по их мнению, для экранизации.

Недавно ушла из жизни выдающийся культуролог и социально мыслящий исследователь Майя Туровская. Мы публикуем ее переписку с киноведом Ольгой Сурковой. В этих письмах частные домашние сюжеты не отделимы от суждений Майи Иосифовны об отечественном кинематографе.

Едва ли не центральным блоком материалов стала подборка текстов про отражение, интерпретацию (старую и новую) чернобыльской катастрофы. Гр андиозный резонанс сериала «Чернобыль» поставил вопрос, каким образом «они», современные иностранцы, сумели воссоздать с немыслимым тщанием и бесподобной зрелищностью, с собственной, порой противоречащей фактам, трактовкой дух, цвет, коллизии и образы советских 1980-х. Необходимо упомянуть и лекцию Марии Кувшиновой, предлагающей концептуальную панораму фильмов разных жанров и стилей, отечественных и зарубежных, связанных с атомной угрозой, повлекшей за собой апокалиптическую тревогу, страхи и мании как вымышленных персонажей, так и зрителей.

На первой странице обложки: кадр из фильма «Верность», режиссер Нигина Сайфуллаева
На четвертой странице обложки: кадр из сериала «Чернобыль», режиссер Йохан Ренк

4 **10 ЛУЧШИХ ФИЛЬМОВ ГОДА ПО ВЕРСИИ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»**

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

25 ОЛЕГ БЕРЕЗИН
ТЕ(К)СТ ДЛЯ ДЖОКЕРА
Российская киноиндустрия в 2019 году

38 АНТОН ДОЛИН
МОРСКАЯ БОЛЕЗНЬ
«Верность», режиссер Нигина Сайфуллаева

44 НИГИНА САЙФУЛЛАЕВА:
«КАЖДАЯ БОЛЬШАЯ ИДЕЯ РАЗБИВАЕТСЯ О ЖИВОГО ЧЕЛОВЕКА»
Беседу ведет Ольга Касьянова

52 НИКИТА КАРЦЕВ
СТРАХ
«Мысленный волк», режиссер Валерия Гай Германика

56 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ПОЛЕНО
«Простой карандаш», режиссер Наталья Назарова

61 ЕЛЕНА СТИШОВА
ОТРАЖЕНИЯ
«Керосин», режиссер Юсуп Разыков

66 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
РИФМЫ
«Большая поэзия», режиссер Александр Лунгин

71 НИНА ЦЫРКУН
НЕ НАДО, НЕ ИЩИ КИТАЯ!
«Смерть нам к лицу», режиссер Борис Гуц

76 ЕЛЕНА СТИШОВА
КОЛЯСКА
«Седьмой пробег по контуру Земного шара», режиссер Виталий Суслин

82 ВИТАЛИЙ СУСЛИН:
«ВЫНУЖДЕННОЕ ОДИНОЧЕСТВО РАЗРУШАЕТ»
Беседу ведет Жанна Васильева

87 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
РУССКОЕ ПОЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТОВ — 2019. СЕРЫЕ ЗОНЫ СМЕРТИ

95 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
ПЕЧАЛЬ ПОБЕЖДАЕТ СЧАСТЬЕ
«Одесса», режиссер Валерий Тодоровский

100 АННА ФИЛИППОВА
СЕДОГО ГРАФА СЫН ПОБОЧНЫЙ
«Француз», режиссер Андрей Смирнов

104 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
БУДЬТЕ РЕАЛИСТАМИ, ТРЕБУЙТЕ НЕВОЗМОЖНОГО
«Грех», режиссер Андрей Кончаловский

109 ЕГОР БЕЛИКОВ
ЛЕКАРСТВО ПРОТИВ МОРЩИН
«Т-34», режиссер Алексей Сидоров
«Аванпост», режиссер Егор Баранов

119 ДМИТРИЙ БАРЧЕНКОВ
КАК ОНИ ЗАХОТЯТ
«Текст», режиссер Клим Шипенко

123 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
АНТИПОДЫ
Александр Петров / Иван Янковский: портрет на двоих

129 ВСЕВОЛОД КОРШУНОВ
ЦИФРОВОЙ СЛЕД
«Вторжение», режиссер Федор Бондарчук

135 ФАРИД БЕКТЕМИРОВ
СРЫВАЯ ЖЕЛЕЗНЫЕ МАСКИ
«Тайна печати дракона», режиссер Олег Степченко

140 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ МИЛИЦИОНЕР В ПОЛИЦЕЙСКОМ ГОСУДАРСТВЕ

149 МАКСИМ СУХАГУЗОВ
БУРЯ СТОЛЕТИЯ
«Шторм», режиссер Борис Хлебников

153 КИРА БОГОСЛОВСКАЯ
ЗРИТЕЛЬ КАК АВТОР
Идеи сериалов, предложенные зрителями ТВ

168 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
СЕМЕЙНОЕ ДЕЛО
Российская авторская анимация в 2019 году

174 КСЕНИЯ ИЛЬИНА
ПЕСНИ СТРАХА И БЕССТРАШИЯ: ПРИШЕСТВИЕ SHORTPARIS

ПУБЛИКАЦИИ

179 МАЙЯ ТУРОВСКАЯ – ОЛЬГА СУРКОВА
ПИСЬМА
2014–2016

200 СТИВЕН П. ХИЛЛ
СОВЕТСКАЯ КИНОКРИТИКА

ИМЕНА

219 ЖАННА ВАСИЛЬЕВА
ОДНАЖДЫ В КАРТИНЕ
О выставке Семена Файбисовича

РАЗБОРЫ

227 АНТОН ДОЛИН
ПОЧЕМУ «ЧЕРНОБЫЛЬ»?
«Чернобыль», режиссер Йохан Ренк

240 СВЕТЛАНА АЛЕКСИЕВИЧ:
«НАША КУЛЬТУРА — ЭТО РАССКАЗ О БОЛИ»
Беседу ведет Игорь Сукманов

247 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
САРКОФАГ
Спектакль «Цинк (Zn)», режиссер Эймунтас Някрошюс

251 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
ОПТИКА ОПУСТОШЕНИЯ
Фильмы Роллана Сергиенко о чернобыльской катастрофе

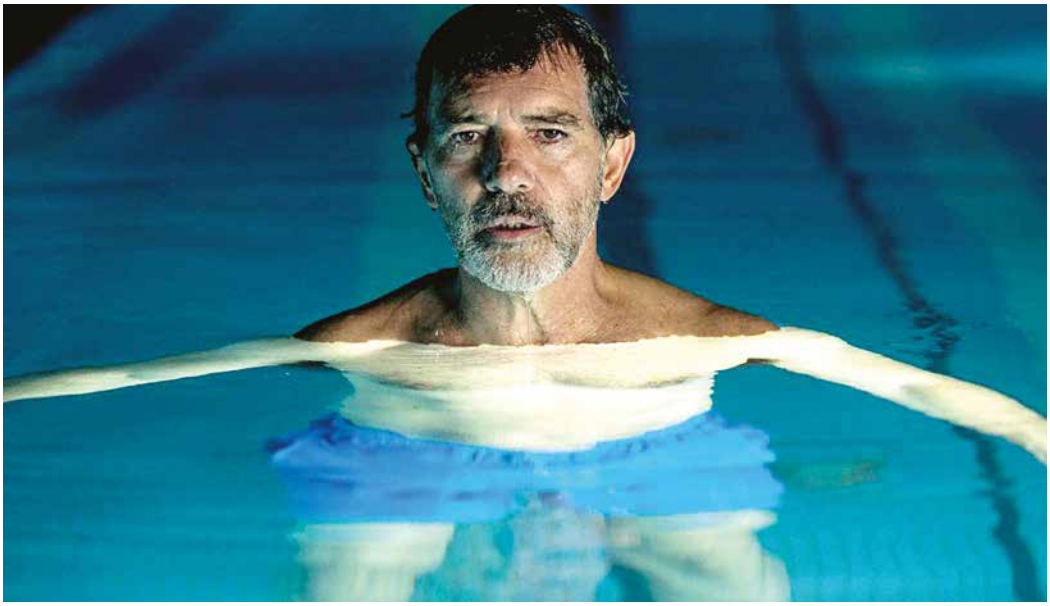
255 ЛЮК ХАЛЛ
У ГРАНИ НЕБЫТИЯ
Беседу ведет Антон Долин

266 МАРИЯ КУВШИНОВА
РАДИАЦИЯ И КИНО: КАК Я ПЕРЕСТАЛ БОЯТЬСЯ И ПОЛЮБИЛ АТОМНУЮ БОМБУ
Лекция

284 СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2019 ГОД

294 SUMMARY

10 лучших фильмов года по версии журнала «Искусство кино»



«Боль и слава» (Dolor y gloria)

Режиссер Педро Альмодовар

Мовида становится историей. Мадридское свободолюбивое движение 80-х, в котором начинал и Альмодовар, и его псевдо-альтер-эго режиссер Фернандо (opus magnum Бандераса), представляет себя во всей постмодернистской красоте – свои блеск и нищету, свои славу и боль. Когда в медкарте оказывается достаточно печальных причин для любой, самой маниакальной ипохондрии, когда седина пришла в бороду не в компании бесов по направлению ребер – в них лишь костная боль, самая мучительная, – остается только вспоминать о прошлом, которого уже больше, чем осталось будущего. В наркотических грезах героя на героине – первое возбуждение и последний его отголосок (дьявольское лекарство забирает с собой и боль, и желание), любовь, которая и уже давно прошла, и никогда не уйдет. Этот сдержанно меланхоличный автофикшн – элегия и самоапология автора, его исповедь и его кривая усмешка в зеркале. На стенах квартиры выдуманного Фернандо висят любимые картины, его последние друзья, и вместе с ними Альмодовар переходит в вечность. Он, певец истошной яркости и декоративной красоты, успокоился и тем самым достиг того, к чему стремился всю жизнь, – исключительной, стопроцентной, как опиаты у лучшего дилера, сентиментальности, очищенной от мыльнооперных присадок. Его квир-шик поблек, трансгрессия трансгрессировала (как в «Гарри Поттере»), но зато флэшбэки из небывалого детства сверкают, как частицы серебра, в дагеротипе памяти. «Боль и слава» – кино, самое пенсионерское из старческого, самое третичное из вторичного, парадоксально срезонирует с любым, даже самым молодым, зрителем, в поразительном финале добавит к его переживаниям новое, искусственное – от слова «искусство».

Егор Беликов

AGNES V.

«Варда глазами Аньес» (Varda par Agnès)

Режиссеры Аньес Варда, Дидье Роже

Автопортрет выдающейся постановщицы, ставший в итоге ее прощанием и даже в чем-то завещанием. Девяносто лет жизни, любовей, трагедий, фильмов, увлечений и хобби, упакованные в 115 минут. Впрочем, важно помнить, на что и чьими глазами мы смотрим. «Варда глазами Аньес» – это история женщины по имени Аньес о кинематографическом мифе по имени Варда. Первая – девяностолетняя старушка, потерявшая мужа, в каждом фильме и проекте чутко интересовавшаяся героями и предметами, пережившая в прошлой картине операцию на глаза – и будто бы увидевшая яркость мира заново (хотя вселенная ее фильмов никогда не меркла). Вторая – до недавнего времени живая икона кинематографа, к которой налипли бесконечные ярлыки – от «бабушки новой волны» до собственно «иконы». Отделить одно от другого проблематично, но важно, хотя этот фильм и запрограммирован, как и большинство картин Варда, на субъективный взгляд – на Варда глазами каждого зрителя.

Алексей Филиппов

«Годовщина Революции» (1918/2018)

Режиссер Дзига Вертов

Судьба этой картины беспрецедентна. В 1918 году двадцатидвухлетний сотрудник Кинокомитета специально к годовщине Октябрьской революции монтирует из разных киножурналов свой первый фильм, как сказали бы сегодня – found footage. Вошедшая в него двухчасовая хроника охватывает напряженный промежуток отечественной истории с февраля 1917-го до августа 1918 года, запечатлев на экране обе революции, разгон Учредительного собрания, Гражданскую войну – и множество ключевых участников этих событий. Когда три года спустя большевики осознают, что в фильме слишком много Троцкого, слишком мало Ленина и совсем нет Сталина, фильм разрежут обратно на те самые части, из которых он состоял, и раздадут по архивам (смыв пленки тогда еще не практиковали). Вертов вскоре станет всемирно известен, затем впадет в немилость и умрет, а отдельные попытки собрать его полотно заново будут безуспешны, пока на поверхность однажды не всплывет одна-единственная бумажка с точным указанием порядка эпизодов. После этого восстановление становится вопросом времени, которое и посвящает проекту киновед Николай Изволов. Изволов и раньше охотился за пропавшими шедеврами (об одном таком приключении рассказывает детектив «В поисках утраченной “Почты”»), но столь жирной добычей, похоже, не может похвастать ни один историк кино. В уходящем году «Годовщина Революции», которой как раз стукнула круглая дата, с триумфом объехала весь мир и была признана не только ценным свидетельством о российской истории, но также первым в мире полнометражным доком, первым полностью монтажным фильмом и, видимо, первой и единственной картиной, родившейся дважды – с перерывом ровно в сто лет.

Евгений Майзель

«Дау»

Режиссер Илья Хржановский

Проект о мощи и перверсиях советской культуры, науки и жизни. Цивилизации.
Он переизобретает наш опыт восприятия.
«Дау» сторонится окультуренного смотрения. Но о контркультуре тоже речи нет. Тут надобна чувствительность особого толка.
Эксперимент постоянно перерастает себя и выпрастывает другое понимание человека.
Говорят: «Это не кино». Кино. Не озабоченное ни эстетизмом, ни постмодернизмом.
«Дау» склоняет к крушению понимания.
Это событие-разрыв. Оно настраивает распознавание без разгадки.
«Дау» – кино после искусства.

Зара Абдуллаева

«Джокер» (Joker)

Режиссер Тодд Филлипс

Происхождение Джокера смутно, затрамбовано мистификациями. Джокера/Николсона звали Джек Напьер, Джокер/Леджер имя собственное утратил, а Джокер Хоакина Феникса получил имя Артур, и оно (вместе со всей историей) отсылает к прототипу «Таксиста» Мартина Скорсезе, реальному человеку, Артуру Бремеру, который вызывал насмешки и подозрения, потому что разговаривал сам с собой, а в результате задумал убийство Ричарда Никсона или кандидата в президенты Джорджа Уоллеса. (Этот референс акцентируется временем действия – рубежом 70–80-х годов.) Цитируя на экране «Сломанные побеги» Гриффита, где умирающее дитя (Лиллиан Гиш), не ведая, что такое улыбка как естественная реакция, приподнимает пальцами уголки губ, Филлипс выдает индульгенцию своему герою.

Внешнее проявление невротического состояния Бремера в «Джокере» превращается в непроизвольные взрывы смеха (по-научному – псевдобульбарный симптом). Как автор комедий, к смеху Тодд Филлипс относится серьезно: в анатомии загула «Похмелье» («Мальчишник в Вегасе») можно разглядеть травестированную модель того, чем оборачивается смех Джокера – смех заразителен, а последствия совсем не смешные. Филлипс и его сосценарист Скотт Силвер словно прочитали последний роман Пелевина – или, точнее, визуализировали носящееся в воздухе предощущение «войны клоунов», которая, впрочем, похоже, идет полным ходом.

Нина Цыркун

«Дом 7 по Черри Лейн» (Jìyuántái qihào)

Режиссер Юньфань

Гонконгский мультфильм «Дом 7 по Черри Лейн» можно причислить к несуществующему – или теперь уже существующему? – жанру ретропостмодернизма. Ирония и меланхолия, упоительная игра в кино и литературу, аллюзии на Пруста и Джейн Остин, анимированные сцены то ли из вымышленных, то ли нет фильмов с Симоной Синьоре, непредсказуемый, все время меняющий свою траекторию сюжет и общая самоигральная структура складываются у Юньфаня в текст-лабиринт, в метаисторию с мерцающим – почти полым, слишком идеальным героем, влюбляющим в себя других, но остающимся для них – как и для зрителей – непроницаемой загадкой. Этот утопический, эфемерный персонаж – образ чистого соблазна, которому подобен и сам мультфильм, притягательный именно благодаря своей отстраненности, медлительности и холодности, проникнутый эротизмом и чувственностью – несмотря на свою фактуру, удивительно бесплотную даже для анимации. И одновременно эта многоуровневая, цитатная форма (многие увидели там ссылки и на «Любовное настроение» Вонга Карвая) подернута несовременной – классической – дымкой и обладает прозрачностью и невесомостью, связывающими картину Юньфаня уже с нынешней эпохой благородной неоклассики.

Евгений Гусятинский

«Мы» (Us)

Режиссер Джордан Пил

Если в дебютном хорроре Джордан Пил отправлял героя «Прочь», то на второй картине – не в пример более масштабной и амбициозной – отправился вглубь. Выстроил настоящий парк аттракционов планетарных (хотя в первую очередь очень американских) страхов, социальных механизмов и исторических шрамов. Лабиринт страха, в котором все является отражением или перевертышем всего. Русские горки, где завораживает не скорость движения, а интеллектуальная сноровка и детализация мысли. Карусель, на которой в конце укачивает от невозможности не любоваться механизмом и мозаикой замысла. «Мы» – пример кристально ясного высказывания, понятного кому по постеру, а кому интуитивно, вместе с тем большая обманка, напоминающая, что все не так просто. Есть те, кто знает ходы под землей (кто бы они ни были).

Алексей Филиппов

«О бесконечности» (Om det oändliga)

Режиссер Рой Андерссон

Это не стиль, но мир. Укорененный в мировой истории искусства и в шведской современности.
Малахольные персонажи, настигнутые буквально между землей и небом и в межсезонье, испытываются паническими снами, рассматриваются в заурядных ситуациях, смущающих едва уловимой потусторонностью.
Аналитический объективизм не помеха трепетным и гротескным «случаям из жизни».
Архитектоника фильма состоит из опущенных звеньев.
Главное открытие Р.А. в этом фильме – мандельштамовская дырка от бублика – «бублик можно слопать, а дырка останется».
Превращая трамвайный лепет, мелкие жесты, банальные всплески, жажду жизни в события, Р.А. созидает бессюжетное метакино, сотканное из повседневной и визионерской хроники.

Зара Абдуллаева

WESTWOOD VILLAGE

«Однажды… в Голливуде» (Once Upon a Time… in Hollywood)

Режиссер Квентин Тарантино

Девятый, по словам самого автора, предпоследний фильм Тарантино – своеобразный итог его карьеры. Возможно, самая личная его картина: первая именно и только о кинематографе, его «8½». Отчасти даже автобиографичная, хотя не так просто понять, за кем скрывается автор – за стареющим актером-ковбоем, за его неунывающим дублером-неудачником или за беспечной молодой актрисой, сидящей в полупустом кинозале и смотрящей на экран, где смешит публику она сама в комичном гриме. Или это не она? На экране условный образ, сыгранный реальной Шэрон Тейт, в зале реальная Шэрон Тейт, но ее сыграла актриса Марго Робби. Все смешалось, фантазия и история, трагедия и фарс, сконструированный мир и подлинный Голливуд былых времен, давно ушедший на дно, как Атлантида.

Ровно за полвека до премьеры «Однажды… в Голливуде» люди из «семьи» Чарльза Мэнсона убили беременную Шэрон Тейт в ее доме, закончив 1960-е и эру старого Голливуда. Четверть века спустя видоизменившемуся Голливуду подписал свой приговор другой экстремист – молодой Квентин Тарантино, чье «Криминальное чтиво» перевернуло еще одну страницу. Сегодня, спасая Шэрон от смерти руками своих дураковатых рыцарей, он стал консерватором и живым классиком…

…или притворился им настолько удачно, что обвел вокруг пальца весь мир. А заодно дал ему надежду на то, что вымысел все-таки способен одержать верх над реальностью. Не за этим ли самым когда-то был придуман Голливуд, не на этой ли иллюзии он стоит до сих пор?

Антон Долин

«Хроники ртути» (Quicksilver Chronicles)

Режиссеры Бен Гез, Александра Кулак

Александра Кулак в паре с американским коллегой русского происхождения Беном Гезом открыли изнанку гламурной Америки не где-нибудь на задворках, а в Калифорнии – в эпицентре воплощенной американской мечты. «Хроники ртути», снятые в городе-призраке Новая Идрия, – последние штрихи к забытому мифу золотой лихорадки: апокалиптический пейзаж на месте шахт да два интеллектуала-идеалиста, свидетели экономического подъема и энтузиазма золотоискателей. Те не брали во внимание высокую токсичность ртути, без которой невозможна золотодобыча, – они отчаянно гибли за металл.

Елена Стишова

Олег Березин

ТЕ(К)СТ ДЛЯ ДЖОКЕРА

Итоги 2019 года на рынке кинотеатров, и не только

Пожалуй, еще никогда, как в уходящем 2019 году, кино на экране кинотеатра не было столь точной рефлексией актуальных событий и настроений сегодняшнего дня. Фильм «Текст» (режиссер Клим Шипенко), снятый по одноименному роману Дмитрия Глуховского, написанному два года назад, вышел спустя всего несколько месяцев после дела о подброшенных полицией наркотиках журналисту «Медузы» Ивану Голунову. Это дело стало, как известно, спусковым крючком всех летних московских протестов. Поразительным образом и сюжетно, и содержательно фильм совпал с реальными событиями, вплоть до имен главных героев событий – реального Ивана Голунова и экранного Ильи Горюнова. «Джокер», вышедший буквально на три недели раньше «Текста» и раскрывающий мотивы поступков отвергнутого обществом человека, еще в период проката нашел реальное отражение в трагедии солдата-срочника Рамиля Шамсутдинова в Забайкалье и студента колледжа в Благовещенске Даниила Засорина, расстрелявших своих сослуживцев и однокурсников, не найдя иного выхода из накопившихся обид, унижений, страхов. Даже в шокирующей истории петербургского профессора Соколова параллели с «Джокером» уже навел сам министр культуры, заявивший в кулуарах Петербургского международного культурного форума, что «если вам так нравится Джокер, почему вам не нравится Олег Соколов?» Такое соединение экранной и жизненной реальности, воспроизведенное с пугающей точностью смыслов происходящего, отражает status praesens (*лат. мед. дословно – состояние больного*) всего нашего общества.

Если несколько лет назад смысловики, о роли которых говорил в своих статьях Даниил Дондурей, еще

←
Кадр из фильма «Левиафан», режиссер Андрей Звягинцев

справлялись с контролем общественных настроений большинства россиян, то сегодня очевидна непреодолимая пропасть – разрыв – между представлением «верхов» о происходящем в российском обществе и реальной российской действительностью с ее нищенским здравоохранением, с отформатированным под нужды типовых решений образованием, порождающим «нерожденные таланты» (как заметила Мария Чистякова, один из руководителей петербургской Лаборатории непрерывного математического образования), коррупцией, откровенным цинизмом и хамством чиновников. Складывается ощущение, столь характерное для времен застоя поздней брежневской эпохи, когда на телевидении – «патриотизм и скрепы», помощь братским народам Сирии и Венесуэлы, а на кухне (точнее, в современном мире в интернете) зреет неприятие, разочарование и недовольство по отношению к действующей власти. Власть боится неконтролируемости этой современной «интернет-кухни», хорошо помня, что именно эти кухонные посиделки и привели страну в середине 80-х годов прошлого века к смене общественного строя. И неспроста весь последний год прошел под знаменем активного обустройства «суверенного интернета», неспроста так активно поддерживается, казалось бы, благая и жизненно необходимая для киносообщества борьба с пиратством, ибо механизмы блокировки пиратского контента позволяют при необходимости и молниеносно заблокировать любой неугодный контент в сети. Эта боязнь неуправляемости народного недовольства и становится причиной столь жестких и жестоких подавлений протестов населения, вызванных делом Ивана Голунова и процедурами муниципальных выборов в Москве, Санкт-Петербурге и Улан-Удэ летом этого года.

В последнее время социологи (например, старший научный сотрудник РАНХиГС Сергей Белановский, доцент кафедры психологии РГУ им. Косыгина Анастасия Никольская и другие) фиксируют в своих исследованиях рост тревоги россиян за будущее страны. Результаты этих исследований порой не совпадают с данными ВЦИОМ, но это никого уже не удивляет – причина не только в разных методиках и различиях в глубине опросов, но и в том, что в сознании большинства ученых ВЦИОМ, когда-то независимый и авторитетный институт, находится в состоянии «ползучего огосударствления». Вообще, эта тенденция – огосударствление всех ключевых институций страны – характерная черта сегодняшнего дня. Оно осуществляется путем регулирования потока бюджетного финансирования, вытеснением независимого частного сектора из любых более или менее значимых секторов экономики, подменой предпринимательства внешне независимым, но прочиновничьим по логике «эффективным менеджментом», происходящим во всех сферах деятельности в стране. Не исключение и отрасль кинематографии.

Огосударствление продюсерского цеха «лидеров кинопроизводства» уже давно стало явным, а вслед за этим мы наблюдаем, как

сегмент за сегментом огосударствляется деятельность всех ключевых направлений в сфере кино – финансирование кинопроизводства и сами киностудии, продвижение российских фильмов за рубежом и экспорт российского кино, региональные программы поддержки кинопроизводства (кинокомиссии и рибейты), программы рибейтов для зарубежных производителей, субсидирование кинотеатров в малых и не очень малых городах, формирование прокатной компании для таких субсидированных киноустановок и т.д. Даже такая «прорыночная» по своему названию структура, как Кинорынок, на которой дистрибьюторы представляют свои фильмы кинотеатрам, порожденная Госкино СССР на волне перестройки кинематографии, аккуратно (или не очень) «отжимается» у частных владельцев и вновь возвращается под негласный контроль чиновников. Сегодня, пожалуй, уже не найти ни одного направления в кинематографе, на которое так или иначе не легла «невидимая» (хотя, безусловно, видимая) рука чиновничьего управления и интереса. А затянувшаяся стагнация экономического, политического и социального развития страны только играет на руку этим тенденциям и ударяет прежде всего по самой активной части населения, от которой во многом и зависит будущее благополучие страны, – по среднему классу и предпринимателям. Именно средний класс, отмечают аналитики Альфа-Банка, ощутил на себе реальное снижение доходов в период 2008–2018 годов, в то время как у наименее обеспеченного населения фиксируется за этот период хоть и мизерный, но рост доходов на 4%, а у наиболее обеспеченной части россиян рост доходов составил вообще 11%. Именно средний класс не только основная производительная сила любой цивилизованной экономики, но и самый активный потребитель на рынке, а это зрители, частота просмотров фильмов и дополнительные доходы как кинотеатров, так и всей киноиндустрии.

Стагнация и отсутствие в киносообществе более или менее общего консенсуса по «образу будущего российской киноиндустрии» ведет к умерщвлению ключевой движущей силы индустрии – предпринимательства. Предприниматель, в отличие от чиновника, мыслящего сроками текущего избирательного цикла, планирует свою деятельность с горизонтом на десятки лет вперед, видя свою ценность не в сиюминутной выгоде, а в долгосрочной стратегии, основанной на понятных и прогнозируемых общих ценностях. В ситуации пессимистичного прогноза, когда рост рынка кинопоказа в 2019 году по количеству кинозалов составит всего один (!) процент, а в денежном выражении рост в этом году не превысит даже официальной инфляции на уровне 3,5–4%, предприниматель утрачивает стимулы к поиску «новых комбинаций» и внедрению инноваций. Когда основной характеристикой текущего состояния становится «усталость» рынка, средний класс уходит из предпринимательской деятельности, перестает быть драйвером развития экономики и все больше опирается на государство как на работодателя – именно на такую тенденцию обратили внимание

«Джокер», режиссер Тодд Филлипс

аналитики Альфа-Банка в своем отчете «Российский средний класс. Снижая аппетиты к риску» летом 2019 года.

Конечно, сегодня речь не идет о формальном государственном статусе той или иной институции, но «кран» на потоке государственного финансирования за счет средств федерального бюджета становится эффективным механизмом контроля и управления всей отраслью. Чиновники уже давно подменили функцию регулятора рынка функцией регулировщика. По аналогии вместо задачи обеспечения соблюдения общепризнанных правил дорожного движения – чем и должен, по сути, заниматься регулятор в сфере государственного управления – чиновники становятся теми самыми регулировщиками на перекрестке, которые управляют потоками машин, руководствуясь лишь собственными представлениями о том, «что такое хорошо и что такое плохо». Ситуация, когда правила устанавливаются на уровне понятий с многозначительным взглядом вверх: «ну вы же понимаете!» – стала нашей родовой меткой. Такие правила не обсуждаются, такие правила не нужны тем, кто допущен к «крану» финансирования, такие правила не актуальны для чиновника и дают ему широкое поле деятельности – по этому вопросу нет дискуссии в киносообществе, нет обсуждения, нет споров, нет общих решений. Все соглашаются с установившейся системой понятий, и ни у кого не вызывает удивления, когда директор театра становится его художественным руководителем; когда фильмы, получившие многомиллионную государственную поддержку, набирают буквально несколько десятков кинозрителей; когда чиновник, задача которого состоит в технической функции соединения всех концепций в общие открытые, прозрачные правила отрасли, берет на себя роль заведующего клубом, определяющего, какие фильмы и когда можно смотреть российским зрителям, кто достоин государственной финансовой поддержки, а кто – нет. Но когда свои же собственные

ошибки и заблуждения не признаются, а заливаются новыми потоками государственного финансирования, когда погоня за формальными показателями отчетов становится важнее не сиюминутных, но стратегических решений, поддержанных сообществом, то попытки остановить это безумие сталкиваются с инерцией более высокого порядка. Например, предложение члена попечительского совета Фонда кино Карена Шахназарова приостановить и переосмыслить программу субсидирования кинотеатров в малых городах, найти выделенным бюджетным средствам более эффективное применение в киноотрасли не находит поддержки даже у президента. А президент страны сегодня поставлен в условия в прямом смысле ручного управления всеми сферами российской жизнедеятельности: от здравоохранения до вопросов многострадального строительства космодрома Восточный, от особенностей системы высшего образования учителей русского языка до, конечно, кинематографии – и недавнее личное участие президента в решении текущих вопросов кинообразования на юбилейном заседании ВГИКа в формате «вопрос – решение» лишь тому подтверждение. Тем интереснее мотивировка отрицательного отношения президента к идее приостановки программы субсидирования кинотеатров в малых городах: приостановка реализации программы приведет к изъятию выделенных по этой программе бюджетных средств, даже несмотря на то что декларируемая цель этой программы – обеспечение жителей малых городов современной инфраструктурой досуга, идет вразрез с задачами, которые ставятся участникам этой программы, направленными на увеличение доли российского кино в кинотеатральном прокате – одного из ключевых KPI Министерства культуры наряду с увеличением количества киноэкранов в стране. И теперь, невзирая на результаты, все выделенные бюджетные средства будут так или иначе распределены до копейки. Проблема субсидирования киноустановок в малых городах усугубляется еще и тем, что сегодня эта программа имеет статус национального проекта, за эффективную реализацию которого с чиновников сейчас особый спрос. Видимо, ощущая этот «особый спрос», министр культуры в рамках Петербургского культурного форума устроил показательную порку своим же подчиненным в лице Фонда кино и дал зеленый свет еще одной бюджетной «заплатке» в этом проекте. Речь о создании прогосударственного дистрибьютора, который, используя все доступные административные механизмы исполнительной власти на местах, обеспечит требуемые показатели сборов российских фильмов на этих киноустановках. О результатах год-два можно не беспокоиться – дело новое и непростое, с ходу результаты не достигаются, а там уже как в известной восточной притче.

Способность чиновников предпринимать ситуативные меры для спасения ключевых показателей своей деятельности – доли российского кино в кинотеатральном прокате, количества зрителей российских фильмов и количества киноэкранов в стране – уже даже не вызывает улыбки, так как их реализация почему-то зачастую направлена в ущерб

действующим коммерческим кинотеатрам: поддержка олигополии на рынке дистрибуции, на котором пять крупнейших компаний-дистрибьюторов контролируют почти 90% российского рынка кинотеатрального проката (но когда их всего пять, то с ними и проще договориться о том, нужно ли тому или иному фильму выходить в ту или иную дату); поддержка прогосударственного РАО в незаконном и по своей природе несправедливом взимании «налога на музыку» с кинотеатров – здесь Министерство культуры всецело на защите интересов композиторов голливудских фильмов; использование механизма выдачи прокатного удостоверения для регулирования дат релизов фильмов; манипуляции с возрастными ограничениями – ведь очевидно, что завышение возрастного ограничения на зарубежный фильм и снижение этого ограничения для российского кино существенно влияет на размер потенциальной киноаудитории и соответственно на долю российского кино в прокате. Введенная буквально недавно административная ответственность кинотеатров за нарушение требований возрастной маркировки «18+» только усугубит ситуацию, так как остается непонятным сам механизм соблюдения этих требований – никто не задумался о том, что у работников кинотеатров нет ни законодательных, ни физических возможностей предотвращать проникновение несовершеннолетних зрителей в кинозалы, а уже пошли и первые решения судов о наложении административных штрафов на кинотеатры. Чтобы представить масштабы проблемы, приведу пример «Джокера»: не критикуя в конкретном случае присвоение фильму в России возрастного ограничения «18+», несмотря на то что оригинальный рейтинг R, присвоенный фильму в США, носит рекомендательный характер и подразумевает допуск зрителей до 17 лет в сопровождении родителей, еще до введения закона об административной ответственности кинотеатров за нарушения возрастной маркировки «18+» доля российских зрителей в возрасте 12–17 лет составила 12% киноаудитории этого фильма – более 800 тысяч несовершеннолетних зрителей! Но проблема в том, что эти юные зрители, даже если их не пустят на киносеанс, спокойно посмотрят такой фильм в легальных видеосервисах дома в компании друзей. Очевидно, сложно спорить с возрастным рейтингом «18+» для фильма Нигины Сайфуллаевой «Верность», но, к сожалению, таких очевидно бесспорных по критериям возрастных ограничений фильмов на рынке мало, и цена личного мнения чиновника, своим решением присваивающего тот или иной возрастной рейтинг фильму, станет слишком высокой.

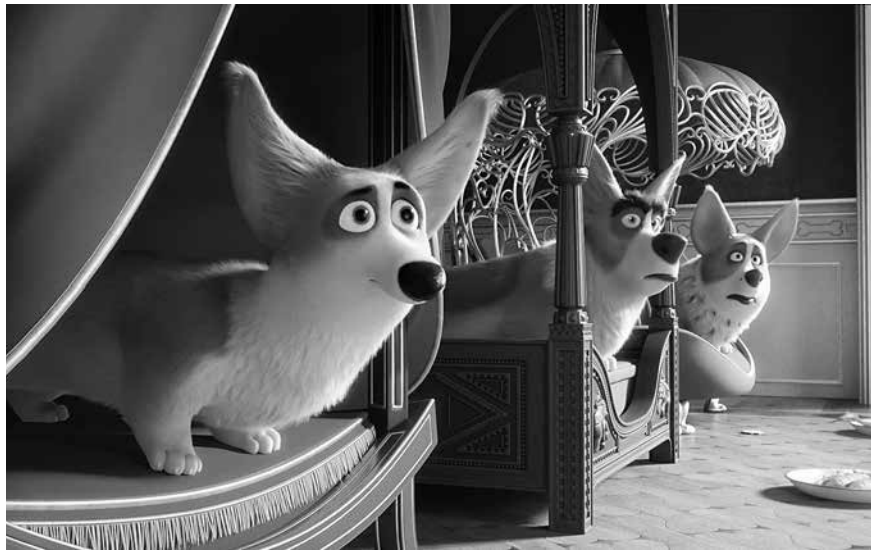
Уходящий год запомнится еще и всплеском интереса СМИ к вопросу эффективности господдержки кинопроизводства, спровоцированного публикацией Министерством культуры данных о размерах государственной финансовой поддержки национальных фильмов за последние годы. Показательно, что публикация этих данных не вызвала бурной дискуссии ни в профессиональном сообществе – все и так более или менее представляли себе реальную ситуацию, ни в более

«Гурвинек. Волшебная игра», режиссеры Мартин Котик, Джеспер Мюллер, Инна Евланников

широких кругах россиян – все уже давно привыкли к неэффективности использования бюджетных средств и к связанным с этим скандалам, что удивить кого-то уже достаточно сложно.

Несомненным фактором, который в ближайшие годы окажет существенное влияние на весь рынок кинотеатров в России, несмотря на сложную экономическую ситуацию в стране, стал взрывной рост объемов и проектов собственного кинопроизводства отечественных онлайн-платформ. В 2019 году, либо чуть раньше, практически все лидирующие онлайн-платформы запустили программы производства собственного оригинального контента – IVI, «Окко», «Яндекс», Start, Premier, МТС, More.TV и другие. Эти платформы не только усилят конкуренцию традиционных или, как теперь приходится иногда говорить, офлайн-кинотеатров, за зрителя, но и оттянут на себя существенную часть творческого потенциала отрасли, лишая тем самым кинотеатры и так небольшого количества качественных, содержательных, снятых именно для кинотеатров фильмов.

Последствия этого бума производства онлайн-платформ еще предстоит оценить, но тем не менее сегодня именно традиционные кинотеатры как были, так и остаются основным источником вложенных в производство фильма средств, несмотря на то что сам рынок традиционных кинотеатров сегодня переживает фундаментальные изменения, становясь реальным механизмом возврата инвестиций продюсеров лишь для массово-значимых кинофильмов. В 2019 году степень блокбастеризации рынка кинопоказа, характеризующаяся соотношением кассовых сборов первых десяти фильмов кассового рейтинга к общим кассовым сборам, выросла сразу почти на десять процентных пунктов и достигла уже 37% (для сравнения: в 2017 и 2018 годах этот показатель составлял 26 и 28% соответственно). И среди этих десяти фильмов лишь один российский фильм – «Т-34» (режиссер



«Королевский корги», режиссеры Винсент Кестелут, Бен Стассен

А.Сидоров). Несмотря на то что в рекламной кампании «Т-34» позиционировался как патриотическое кино, на деле он оказался ярким, самобытным российским кинокомиксом, который своим результатом только подтвердил жанровые тенденции массового кино – все фильмы первой десятки либо кинокомиксы и фильмы о супергероях, либо универсальные анимационные фильмы. Важно отметить, что, говоря об универсальных анимационных фильмах, речь не идет просто об анимации как о технологии производства фильма, а именно о прогнозируемой универсальности содержания таких фильмов, принимаемой как детской аудиторией, так и взрослым зрителем, но особенно молодым поколением (18–25 лет), которое и делает такие фильмы основным выбором не столько для киносмотрения, сколько для организации своего досуга (времяпровождение в кинотеатре).

Драйвером усиливающейся блокбастеризации рынка кинотеатрального проката становятся так называемые массовые кинотеатры, во многом ассоциирующиеся у нас с большими мультиплексами в торгово-развлекательных центрах крупных мегаполисов. Именно массовые кинотеатры являются местом особой формы досуга посетителей, а не местом рефлексии содержательного кино. Основа экономической модели таких кинотеатров – зрительский поток: чем он больше, тем больше доход кинотеатра от рекламы и попкорна. Для такого кинотеатра именно блокбастер ценнее широты афиши, потому что бизнес-модель построена на массовости рынка, а не на работе с узкими группами кинозрителей. Вообще, надо заметить, что отрицательная зависимость общих кассовых сборов и широты афиши кинотеатра, т.е. количества предлагаемых для просмотра фильмов, была отмечена исследователями еще в 70-х годах прошлого столетия. Бизнес-модель массового кинотеатра накладывает особые условия на всю репертуарную политику такого кинотеатра, и это не вопрос

особого отношения массового кинотеатра к голливудскому кино или какого-то предубеждения к российскому кино, к авторскому кино или к фильму-аттракциону, это суть бизнес-модели кинотеатра как предприятия досуга населения, в которой все решения и приемы программирования сеансов нацелены на основную задачу: на генерацию зрительского потока. Кинотеатр – очень специфическое предприятие и самый дорогой канал доставки фильма к зрителю. Его пропускная способность ограничена физически количеством мест в кинозалах, его экранная емкость ограничена физическим количеством самих кинозалов. Район обслуживания такого кинотеатра определяется его конкретным местоположением. При этом наиболее эффективно работающими сеансами, количество которых также ограничено, остаются лишь вечерние сеансы и сеансы в выходные дни. В конечном итоге именно этот ограниченный ресурс экранного времени кинотеатров и становится предметом борьбы продюсеров и дистрибьюторов. Для победы в этой борьбе за экраны применяются самые разные аргументы – от лозунгов поддержки российского кино до патриотического воспитания молодежи, но в основе всей этой активности всегда лежат именно экономические интересы создателей фильмов. Буквально еще год-два назад в подобных раскладах активно участвовали чиновники Министерства культуры, но в последнее время, после серии публикаций в СМИ, чиновники выбрали более благоразумную тактику негласных рекомендаций для дистрибьюторов и использование формальных поводов для задержки выдачи прокатного удостоверения тому или иному фильму, который должен подвинуться с нужной даты. Весной 2019 года широкий резонанс вызвало противостояние мультфильмов «Гурвинек. Волшебная игра» и «Королевский корги», когда российские продюсеры «Гурвинека…», заручившись поддержкой Министерства культуры, заблокировали выдачу прокатного удостоверения фильму «Королевский корги» с целью расчистить себе рынок кинотеатров для проката. И только активная позиция самих кинотеатров, которые в знак протеста против такого грубого использования административного ресурса отказали «Гурвинику…» в предоставлении сеансов, стала явным сигналом для рынка о недопустимости подобных методов ведения бизнеса. Такие же подходы в расчистке дат релизов применялись и во время «новогодней битвы» 2018/2019 года, когда для обеспечения приоритета российским проектам были раздвинуты даты релизов нескольких голливудских фильмов как основных конкурентов за экраны. Но чаще всего в последнее время борьба за экранный ресурс разворачивается в тиши кабинетов, и вот уже тот или иной дистрибьютор «самостоятельно» принимает решение о переносе даты старта или изменении формата релиза того или иного фильма. Но чем бы ни было мотивировано то или иное решение об изменении даты или формата выпуска фильма, за исключением действительно объективных ситуаций, всегда надо искать бенефициаров таких решений, и, как правило, они в каждом случае очевидны.

Ограниченность ресурсов кинотеатрального рынка, обеспечивающего реальные доходы продюсеров и дистрибьюторов фильмов живыми деньгами, казалось бы, должна стимулировать увеличение количества кинотеатров, но сдерживающим фактором такого увеличения рынка становится размер зрительской аудитории. Сегодня из 145 миллионов жителей нашей страны почти 90 миллионов россиян находятся в возрасте от семи до семидесяти лет и живут в городах, где есть кинотеатры, – это огромная потенциальная аудитория кинотеатров. Но лишь 15 миллионов из них хотя бы один раз были в кино за последний год, и только половина тех, кто вообще ходит в кино, является активными кинозрителями – теми, кто не менее одного раза в месяц посещает кинотеатр! Всего 10% потенциальной киноаудитории – вот где основной ресурс роста рынка!

Именно ограниченный размер активного ядра зрительской аудитории не позволяет увеличивать количество кинотеатров, так как высокие капитальные затраты на строительство и операционные расходы на содержание таких кинотеатров неизбежно приведут к демпингу цен на услуги, ломающему любую экономическую модель и снижающему в восприятии зрителя ценность самой услуги кинопоказа. Но таких кинотеатров не может быть и слишком мало, так как ограниченная экранная емкость рынка ведет к потере общих сборов в пиковое время киносмотрения. Недаром на всех развитых кинематографических рынках при принятии решения об открытии нового кинотеатра всегда оценивается не только потребность того или иного района в увеличении количества кинотеатров, но и влияние, которое может оказать каждый новый кинотеатр на уже существующие.

Но, конечно, на рынке есть и иное, содержательное кино, для которого я использую уже немного подзабытый в последнее время термин «художественное кино» (оставим тут за скобками споры Мартина Скорсезе о том, являются ли художественными фильмами фильмы студии Marvel). Какие возможности найти своего зрителя есть у таких фильмов на современном российском рынке кинотеатров?

Рынок кинотеатрального показа не состоит только из массовых кинотеатров, бизнес-модель которых, повторюсь, построена на монетизации большого зрительского потока. Анализируя статистику кинопроката за несколько последних лет, можно выделить особый сегмент – около 300 кинотеатров (примерно 500 кинозалов), – который специализируется на показе именно содержательного, художественного кино. Продолжая логику терминологии, такие кинотеатры я называю «художественные кинотеатры». В масштабах всего рынка отечественного кинопоказа это относительно небольшой сегмент – 10–15% рынка, причем в жизни провести четкую границу между массовым и художественным кинотеатром достаточно сложно. Порой некоторые художественные фильмы вызывают массовый интерес («Однажды… в Голливуде», «Текст» и т.д.) и попадают в основное расписание массовых кинотеатров, с другой стороны, некоторые массовые кинотеатры

«Текст», режиссер Клим Шипенко

запускают программы продвижения художественных фильмов (например, проект «Каро.Арт»), но тем не менее сам сегмент художественных кинотеатров выделяется достаточно четко – и во многих городах мы можем легко классифицировать тот или иной кинотеатр в целом как массовый или художественный. Художественные кинотеатры устойчиво занимают свою нишу и имеют хоть и взыскательную, но достаточно лояльную зрительскую аудиторию. И тем понятнее возмущение, например, москвичей решением о сносе кинотеатра «Соловей», а еще раньше решением о закрытии кинотеатра «35мм». В бизнесе художественных кинотеатров применяются совсем иные приемы программирования, учитывающие специфику каждой целевой киноаудитории того или иного фильма; используются практики событийного кинопроката – показа на киноэкране уникальных кинопроектов, которые либо ограничены количеством сеансов, либо предлагают дополнительные ценности для зрителя – особые мероприятия и встречи с творческими группами, лидерами мнений, кинокритиками и искусствоведами.

Но сегодня многие художественные кинотеатры, основная бизнес-модель которых построена на удовлетворении спроса на художественное кино сегментированных синефилов, в конечном итоге находятся и в более сложной экономической ситуации, так как в первую очередь именно на художественные кинотеатры оказывает негативное влияние и бурное развитие онлайн-видеосервисов, и так до сих пор и не побежденное видеопиратство. В отличие от массовых кинотеатров, репертуар которых состоит из фильмов, ориентированных на массовый, коллективный просмотр на большом экране, фильмы художественных кинотеатров особо ориентированы на содержание, на авторское высказывание, на восприятие киноязыка, в котором гигантский размер экрана кинотеатра не является ключевым фактором. В этом есть большое противоречие персонального восприятия художественного

фильма и парадигмы коллективного просмотра в кинозале. По причине того, что современный кинотеатр обладает очевидными физическими ограничениями экранной емкости, о которой мы уже говорили, целевая зрительская аудитория таких кинотеатров – синефилы – уходит на онлайн-видеоплатформы, чтобы удовлетворить все многообразие своих запросов. Сами видеоплатформы, безусловно, рады такой возможности привлечь большую и разнообразную синефильскую аудиторию и начинают экспериментировать с форматами выпуска художественных фильмов на различных экранах. Например, в конце 2019 года платформа «Кинопоиск», входящая в компанию «Яндекс», выпустила фильм «Сторож» режиссера Юрия Быкова одновременно в кинотеатральном прокате и на своей видеоплатформе.

Немаловажным становится и фактор творческой свободы, который создатели фильмов могут реализовать на кинотеатральном рынке либо на рынке онлайн-видеоплатформ. Как уже говорилось выше, бум собственного оригинального производства контента видеоплатформ не только вымывает из кинотеатральной ниши значительный творческий потенциал, но и предоставляет создателям фильмов значительно более широкие рамки творческой свободы, не ограниченной государственным финансированием в условиях более мягких законодательных норм для видеоплатформ: возможность обращения к более острым социальным темам, неконтролируемые по факту возрастные ограничения, возможность демонстрации фильмов (по крайней мере, до тех пор, пока видеоплатформа не попадает под действие закона о СМИ) без каких-либо запикиваний в фонограмме ненормативной лексики. Требование законодательства о запикивании ненормативной лексики для фильмов, выходящих в кинотеатральный прокат, несмотря на имеющееся возрастное ограничение «18+», особенно там, где эта ненормативная лексика часть повествования и содержательного смысла фильма, в конечном итоге приводит к неудовлетворенности зрителей кинотеатральным опытом просмотра, и уже упоминавшийся фильм «Текст» – яркий пример раздражения кинозрителей такой нормой. Безусловно, влияние онлайн-видеоплатформ на художественные кинотеатры будет только возрастать, и именно художественным кинотеатрам в первую очередь нужна поддержка государства, в том числе по аналогии с французской программой поддержки артхаусных кинотеатров или, например, с европейской программой Europa Cinemas. Но в таких программах важна роль экспертов – прокат каких художественных фильмов поддерживать, в каком объеме, по каким критериям и т.д. Очевидно, что эта поддержка должна идти не по национальному признаку, а по содержательному и уж точно не чиновники должны определять критерии этой содержательности.

Третий, не менее важный сегмент кинотеатров – это кинотеатры, задача которых в создании условий для социализации гражданского сообщества, – социальные кинотеатры. Но в данном случае термин «социальные» – это не про бедность и субсидии социальных служб,

это о социализации жителей страны. Такие кинотеатры важны не только в малых городах и населенных пунктах (вот что и должно быть основной сутью деятельности субсидируемых Фондом кино киноустановок в муниципальных клубах и Домах культуры), но и в районах и микрорайонах крупных мегаполисов – в этом контексте интересна, например, программа реконструкции четырех десятков «советских» московских кинотеатров компанией ADG Group. Или, например, в студенческих сообществах – путем создания синематек при федеральных университетах в столицах субъектов Российской Федерации и региональных Домах кино. Не кассовые сборы и не посещаемость, а само наличие места, где жители могут проводить свободное время совместно со своими соседями, наличие фильмов, которые становятся поводом для совместного киносмотрения местного сообщества российских граждан, должны стать основой для таких социальных кинотеатров.

В конечном итоге без понимания всего многообразия сущностей современного рынка кинопоказа, без понимания всего многообразия технологий распространения и доставки фильмов и аудиовизуального контента невозможна никакая общая стратегия развития российской киноиндустрии. В этой логике переподчинение Фонда кино Министерству культуры, на мой взгляд, было большой управленческой ошибкой. Фонд кино должен был оставаться в межведомственном статусе и отвечать за внятные, открытые, справедливые программы поддержки, в том числе за счет средств федерального бюджета, всех форм производства и распространения аудиовизуального контента в кинотеатрах, по телевидению, через онлайн-видеосервисы, мобильные приложения и т.д. Иначе сложившаяся практика ручного управления и огосударствления всех составляющих российской киноиндустрии приведет в конечном итоге лишь к деградации гражданского сообщества нашей страны. Но порой складывается ощущение, что власть в лице чиновников очень боится развития сегмента коллективного просмотра фильмов в кинотеатрах – не дай бог, массовый просмотр какого-то фильма станет катализатором непрогнозируемых настроений в обществе, – поэтому и весь механизм прокатных удостоверений ориентирован на недопущение «неправильных» фильмов на экраны кинотеатров. В текущей логике власти российский зритель должен приходить в кинотеатр лишь развлекаться, в идеале принося доходы только российским продюсерам, и забывать о той реальности, в которой он живет за стенами этого кинотеатра, а прокат таких фильмов, как «Текст» или «Джокер», останется лишь недоразумением государственной политики. Но об этом мы узнаем уже в следующем, 2020 году. ◆

Антон Долин

МОРСКАЯ БОЛЕЗНЬ

ЛУЧШИЙ РОССИЙСКИЙ ФИЛЬМ 2019 ГОДА ПО ВЕРСИИ «ИК»

«Верность»
Авторы сценария Любовь Мульменко, Нигина Сайфуллаева
Режиссер Нигина Сайфуллаева
Оператор Марк Зисельсон
Композитор Андрей Дергачев
Художники Маруся Парфенова-Чухрай, Ульяна Полянская
В ролях: Александр Паль, Евгения Громова, Алексей Агранович, Марина Васильева, Павел Ворожцов, Анна Котова-Дерябина, Василий Рихтер, Анастасия Денисова, Кирилл Каганович, Михаил Тройник и другие
Друг Друга, THT-PREMIER
Россия
2019

У большинства из нас дефицит моря, осознаем мы это или нет. Географически или культурно Россия – европейская страна, но лишенная важнейшего преимущества: возможности, где бы ты ни жил, за несколько часов достигнуть на автомобиле или поезде морского побережья. Море – и отдых, и свобода, и внятная метафора безбрежности и бездонности как окружающего мира, так и нас самих. Море – место, где человек обнажает свое тело и сталкивается с ним, со всеми своими комплексами и инстинктами. Практически то же самое можно сказать о сексе, которого, как было сказано одной из жительниц империи в апокрифическом телешоу, у нас нет. Нет, конечно, не самого факта телесной близости, а способности выговорить это слово, по-прежнему стыдное и чужое.

Меж тем человек не менее изменчив и непостоянен, чем море, на берегу которого иногда дает волю своим затаенным чувствам. Так состоялась первая из великих измен нашей цивилизации: Парис увез по морю чужую жену Елену в Трою и вслед за ним отправились корабли ахейцев, инициируя легендарную осаду и войну. Но можно снизить эпический пафос, вспомнив о будничном феномене курортного романа, воспетом Чеховым в «Даме с собачкой» – поэтичнейшем тексте о неверности и любви, с которым мы вошли из девятнадцатого века в двадцатый.

Нигина Сайфуллаева, родившаяся в Душанбе, живущая и работающая в Москве, кажется, не может снимать кино вне моря. Ее дебютный фильм «Как меня зовут» отправлял двух подружек-москвичек в Крым; вторая картина «Верность» переносит героев к берегам Балтики и границам Европы, в Калининград. Студентки в «Как меня зовут» проходили на курорте

через телесную инициацию, символическую потерю невинности, а вместе с ней переживали обретение отца и моментальное расставание с ним. Героиня «Верности», носящая гомеровское имя Лена, впервые изменяет мужу Сереже на берегу. Она в буквальном смысле слова «идет налево», включая левый поворот на развилке Светлогорск – Зеленоградск и отправляясь на прибрежную дискотеку ловить случайного партнера. Близ моря она встретит другого кавалера, уже в Зеленоградске на пляже будет пытаться разобраться с мужем, что не так в их отношениях, пока наконец они не замрут ближе к финалу фильма в объятии (будто на минималистской картине, что-то наподобие Эдварда Хоппера), вроде примиряющем, но на самом деле прощальном.

«Верность», режиссер Нигина Сайфуллаева

Сюжет трехкопеечно немудрящ. Поймав на мобильнике мужа чужую эсэмэску с фразой «Эта ночь изменила всё», молодая женщина не решается поговорить с ним об этом напрямую. Вместо этого она идет поднимать самооценку к незнакомым мужчинам, с которыми занимается сексом – без видимого удовольствия, но не останавливаясь: то ли продолжая какое-то ей одной понятное исследование, то ли входя во вкус. Когда ее «непристойное поведение» становится достоянием общественности (Лена врач-акушер, один из ее партнеров оказывается мужем пациентки, о чем та узнает тем же методом – подсмотрев переписку в смартфоне – и рассказывает всему интернету), брак и карьера начинают трещать по швам.

Сайфуллаева не желает делать фильмы, которые соблюдали бы негласный кодекс целомудрия, принятый в российском кино. Ее умение снимать эротику поразительно и уникально для нашей системы координат. Героини ее фильмов обнажают вместе с телами свои желания, странным образом сочетают бесстыдство с безгрешностью.

Не случайно – и уж точно не по воле порнографического штампа – Лена единственный раз за фильм (зрителю может показаться, что и впервые в жизни) испытывает полноценное сексуальное удовлетворение с мужем в ванной: это омовение, очищение, своеобразное еретическое крещение водой, что смывает страх и неуверенность. В одном из самых важных кадров «Верности» Лена стоит перед запотевшим зеркалом после душа, и в отражении сквозь туман проступает ее лицо и тело. Она наконец может разглядеть, увидеть, узнать саму себя.

На «Кинотавре» «Верность» не была принята большинством зрителей, которым, кажется, попросту неуютно было смотреть настолько интимную картину на большом экране в тесных креслах рядом друг

«Верность»

с другом. Фильм обсуждали на протяжении всего фестиваля, потом жюри выдало ему диплом с несколько оскорбительной формулировкой: «За безграничную веру актеров в режиссера». Очевидно, что, оценив смелость артистов, члены жюри их доверия автору фильма не разделили. Действительно, проще всего поставить на «Верности» клеймо «фильма про шлюху». Пуританско-патриархальная оценка «Верности» оказалась не единственным критическим модусом; феминистское крыло критики не одобрило вызывающую откровенность фильма, идущую наперекор новейшим мировым трендам – согласно им любая нагота и любой секс на экране попахивают объективацией. Таким образом, эротика в отечественном кино имеет все шансы закончиться, толком не начавшись.

Наконец, «Верность» невзлюбили за нехватку содержательного радикализма и новизны. Адюльтер на экране – неужели мы такого не видели? Женская измена – что может быть привычнее для европейской культуры? От «Илиады» и «Федры» к «Госпоже Бовари»,

«Анне Карениной», «Эффи Брист», той же «Даме с собачкой». Однако в «Верности» есть важный нюанс. Этот фильм сделан женщинами – кинодраматургом Любовью Мульменко и самой Сайфуллаевой. Реакция традиционно управляемого мужчинами общества (начальник Лены в больнице – все понимающий, переживший не одну измену доктор Иван, после скандала принимает ее увольнение) на трансгрессивные действия героини уже к середине «Верности» перестает быть важной, отходит на второй план; так нарушается традиционный паттерн сюжета об изменившей мужу женщине. Сайфуллаева не оправдывает и не подчеркивает грех героини. В обманчиво традиционной структуре своего фильма, не случайно снабженного открытым финалом, она предлагает вовсе отказаться от навязанной концепции греха.

«Верность»

На развилке между Светлогорском и Зеленоградском, будто витязь на распутье, Лена выбирает не между мужчинами. Она выбирает между зависимостью от чужих мнений и социальных стереотипов – и самой собой. Колеблется недолго, совершает выбор легко. Вообще «легкое дыхание» фильмов Сайфуллаевой – с бунинских времен ассоциирующееся с женской неверностью, слабой и уязвимой природой – парадоксально оборачивается сильной стороной ее смелых героинь и неробких картин. Ведь эти фильмы, разумеется, не о женщинах, не о море, не о сексе: они о самом дефицитном веществе и для России, и для отечественного кино – о свободе. Той самой, от ощущения которой иного русского человека вдруг начинает подташнивать, как на прогулке в открытом море.

Яркая, но холодная палитра «Верности» (оператор Марк Зисельсон), так тонко и точно передающая ветреный пейзаж Балтики, идеально выражена в образе героини, чье рождение «из пены морской» воображения становится заслугой не только режиссера со сценаристкой,

но и актрисы Евгении Громовой, подлинного открытия фильма. Плохо знакомая кинозрителю и впервые получившая кинороль такого масштаба, Громова играла на сцене «Студии театрального искусства» булгаковскую Маргариту – героиню, чье обнажение и обретение себя было для российской культуры XX века знаковым. Сдержанность Лены, ее скрытность, так контрастирующая с откровенностью сексуальных сцен, несмело ироничная улыбка, тихий и бесстрашный взгляд – нюансы бесконечно интригующего портрета. Как все экранные партнеры героини, начиная с ее мужа и кончая случайными встречными, зритель так и не сможет до конца проникнуть в ее мотивы – и будет вынужден додумывать, достраивать их, исходя из собственного опыта или фантазий.

Таков же контраст между профессиональной уверенностью Лены, талантливого и высоко ценимого в клинике специалиста, и ее растерянностью в личной жизни. Повседневно имея дело с чужими женскими телами и читая в них как в раскрытой книге, она оказывается неспособной прочитать психологию близкого мужчины. Обнажение и телесность для Лены – что-то привычное, нормальное. Сережа, сыгранный неузнаваемым Александром Палем, не случайно театральный артист. Для него такая же повседневность надевать чужой костюм и личину, делать хорошую мину при посредственной драматургии. Здесь уловлена капитальная разница мужского и женского взгляда. Она хочет и не может разглядеть за маской будничной семейной рутины его желания, не отделяет свои проекции от реальности, тонет в подозрениях; он в упор не видит ее потребностей и не читает немых вопросов, расценивая найденный в женском белье неожиданный пояс для чулок как костюм для ролевой игры, маленького интимного театра на двоих. Но это театр без слов. Ненайденность речи, сексуальная немота неминуемо ведет к распаду отношений.

Хоть Сережа в исполнении Паля – неловкий, трогательный, нежный – совсем не располагает к смеху и привычная к его быдловатому герою из «Горько!» публика долго будет перестраиваться, в самый ответственный момент герой все-таки отпустит реплику, которая непременно вызовет в зале хохот (возможно, от неловкости и разрядки ради). Несчастный муж будет выяснять, сосала жена чужому Вадиму или нет, а на ее придушенное «Нельзя о таком говорить» вдруг возразит: «Абсолютно противоположное мнение!» Комический речевой бюрократизм в интимной и, по сути, трагической разборке – не случайность. «Верность» – картина о том, для чего просто нет слов, в русском языке-то уж точно; парадоксально это подчеркнет цензурный закон о запрете нецензурной брани, жертвой которого падет короткое неизбежное словечко на букву «б». Читай по губам и догадывайся. Где нет свободы слова, неоткуда взяться свободе тела, а несвобода – худший барьер между любящими и любимыми, чем самая бесцеремонная измена.

Лена ревновала Сережу, теперь Сережа не сможет успокоиться, терзая себя воображаемыми картинами распутства Лены. Не случайно

же «Верность» начиналась как «Ревность». Она вполне могла бы вырасти в историю измены: «Хороший левак укрепляет брак», – утверждает народная мудрость и, разумеется, заблуждается.

Вместо того чтобы разбираться с вопросами принадлежности – «верности» – друг другу двух плохо друг друга понимающих людей, Сайфуллаева предлагает разговор о верности себе. «Познавая» мужчин в библейском смысле, ее Лена по существу углублена исключительно в самопознание; если здесь и есть место объективации (превращению человека в сексуальный объект), то жертвами оказываются исключительно партнеры героини, а не сама Лена. Со стороны может показаться, что с каждым шагом она заходит в море все глубже и глубже. На самом деле, наоборот, выбирается на берег, пытается нащупать почву под ногами.

Герои «Дамы с собачкой», преодолев пошлый закон курортного романа, встречались вновь вдали от моря, на материке. Перед ними вставал нерешаемый вопрос будущего, но Чехов с кажущимся легкомыслием отмахивался от него, предпочитая открытый финал: главное – они остались верны своему выбору. В последней сцене «Верности» Лена в большом городе, вдали от дома, заходит в трамвай. До этого мы видели ее за рулем своей машины, выписывающей восьмерки по замкнутому маршруту: от города к Зеленоградску или Светлогорску и обратно, от мужа к незнакомым мужчинам и обратно. Теперь она одна, на пассажирском месте. На лице знакомая необъяснимая полуулыбка, на пальце больше нет обручального кольца. Осторожно, двери закрываются. Движение начинается.

– Девушка, вы на следующей выходите?

– Еще не знаю. ◆

Нигина Сайфуллаева:

«КАЖДАЯ БОЛЬШАЯ ИДЕЯ РАЗБИВАЕТСЯ О ЖИВОГО ЧЕЛОВЕКА»

Беседу ведет Ольга Касьянова

Ольга Касьянова. «Верность» успешно и довольно мирно прошла в прокате, но до этого фильму пришлось пережить несколько волн критики и острых споров в профессиональной среде – как с условно «правой» стороны, так и с условно «левой». Первое предсказуемо, а вот второе было для тебя неожиданностью?

Нигина Сайфуллаева. Зрительский успех скорее стал неожиданностью. Спорность восприятия я предполагала. У меня не сложилось впечатления, что прямо все ругались. Возможно, я не все прочитала и тем более не знаю, о чем люди говорят между собой. Почувствовала только яркое несогласие со стороны, как ты сказала, условно «левых». Реакция на фильм ведь для меня тоже поле для размышлений. Я что-то сказала, теперь сталкиваюсь с самыми разными собеседниками. И многие точки зрения для меня новые. Это интересно. Неожиданной тут кажется ярость. Но и для нее, я уверена, есть сложные персональные предпосылки у каждого.

Ольга Касьянова. У тебя есть опыт нахождения общего языка с человеком другой идеологии – сценаристкой Любовью Мульменко, которая, в отличие от тебя, занимает довольно жесткую позицию против движения к новой этике. Как вы это делаете?

Нигина Сайфуллаева. У Любы нет какой-то большой идеологии: один неудобный текст не исчерпывает ее взглядов. И у меня так же: мой фильм – не манифест. Мы смотрим по-разному на многое, но в человеческом смысле мы близки друг другу. А в нашей профессии в спорах и противоречиях рождается самое интересное. В сценарии мы добавляем разные точки зрения, не даем друг другу застояться, не идеализируем одну позицию. И в итоге получается жизненно, потому что все же по-разному думают. «Верность» тоже очень спорная, идеи то тут то

там разные выглядывают – это тоже связано с нашими порой отличными друг от друга взглядами. Мы много спорили про финал. И именно в обсуждениях удалось решиться на развязку, в которой мы останавливаемся не на эскалации конфликта с мужем, а оставляем героиню прежде всего с самой собой.

Ольга Касьянова. При этом далеко не все видят финал как уход героини от мужа к самой себе. В интервью и рецензиях видно, как у каждого крутится свое кино: кто-то решил, что они с мужем остались в полиаморных отношениях, кто-то – что все вернется на круги своя или что она и дальше тайно будет бегать по «Поплавкам». Повторялся «народный» тезис «левак укрепляет брак».

Нигина Сайфуллаева. Моя версия: они расстались. «Левак не укрепил брак», зато героиня заживет осознаннее. Но здорово, что фильм работает на гораздо более широкий спектр зрителей. Ведь все эмоции случились до развязки на самом деле. Здесь это просто финальный выдох, я в него вкладываю конкретные вещи, а в разных людях он отзывается по-разному, и от этого, по-моему, фильм только выиграл.

Нигина Сайфуллаева

Ольга Касьянова. Этот разрыв происходит действительно в самые последние секунды фильма. Только что они сидели у моря, обнимались…

Нигина Сайфуллаева. Там у моря было еще ее «прости», которое превращало все в ошибку. Мы его убрали.

Ольга Касьянова. Она не считает, что это ошибка?

Нигина Сайфуллаева. В этот момент она, конечно, раскаивается за причиненную близкому человеку боль. Для пары все это катастрофа, а для нее – суперважный опыт, после которого она с большей вероятностью построит крепкие отношения.

Ольга Касьянова. В некотором смысле это фокус преображения вроде того, что был с героиней Марины Васильевой в «Как меня зовут». Там она подражала героине Саши Бортич, а здесь по иронии уже становится подобным образцом подражания для Жени Громовой.

Нигина Сайфуллаева. Что-то такое есть. Девушка, которой не свойственно открыто выражать свои чувства, быть импульсивной сложно. Она накапливает этот импульс и потом выплескивает – но получается совсем не так легко и беззаботно, как у объекта подражания: получается мрачно и опасно. Это и говорит ей о том, какая она, и примиряет с собой, и обновляет, переводит на новый уровень. Порхание – оно ей не дано, но на определенном этапе необходимо.

Ольга Касьянова. При том, что самость Лены таким образом становится главной темой фильма, одной из претензий к нему называли недостаток свойств у героини.

Нигина Сайфуллаева. Это ее закрытость, она и есть исходная проблема. Проблема в обособленности от реальности, в неуверенности. И она ее решает.

Ольга Касьянова. Она вообще такой решатель: экономически и профессионально доминирует, одна в семье водит машину и над отношениями тоже хочет контроля – в измене и ревности ее пугает именно потеря контроля.

Нигина Сайфуллаева. Она отличница. Наша героиня относится к большому количеству женщин (и мужчин), которые боятся и не способны

На премьере фильма «Верность» в рамках проекта Каро.Арт *Фото Петра Сильвестрова*

формулировать, у нее нет навыков осознания своих ощущений, нет навыка называния чувств конкретными словами, чтобы с ними как-то разобраться. Откуда это берется? Мы представляли, что она выросла в семье очень суровых правил. Холодная семья, мало физической ласки от мамы и папы. Фасадная, закрытая и сильно дисциплинированная. В таком неостросюжетном и молчаливом кино проявить историю и развитие чувств не так просто, и часто нужно настаивать, чтобы зритель считал твои мысли.

Ольга Касьянова. Но в целом по ее закупоренности понятно, что с детства требовали успехов и результатов, которые можно оценить, измерить со стороны.

Нигина Сайфуллаева. Да, поэтому она с этим синдромом отличницы дошла до профессиональных высот упорным трудом. Но так же ей важно быть желанной, особенно в глазах мужа, своей теплой противоположности. Поговорить об этом она боится, а оставить как есть – для нее неприемлемо. Выходит резко и неумело.

Ольга Касьянова. Возможно, корень неприязни некоторых зрителей к Лене и ее типажу основан не на том, что она с кем-то спит на пляже и как-то аморально себя ведет, а на том, что сидящий в ней суровый самовоспитатель снаружи может считываться как высокомерие. Не всем очевидно, что Лена в некотором смысле заложник своего перфекционизма. И еще, возможно, этот самовоспитатель заставляет ее смотреть на мир мужскими глазами – одеваясь в иронию, отказываясь от привязанности, устанавливая контроль в отношениях, предпочитая поступки разговорам, она все ближе к своему единственному другу – начальнику, персонажу Алексея Аграновича.

Нигина Сайфуллаева. Не уверена в том, что обязательное условие для контроля отношений – быть мужчиной. Властность – не гендерное качество. И женщины, и мужчины бывают властными в отношениях. Но подруг мы ее лишили, да. И советы она берет у разочарованного в жизни начальника. Тот, узнав о ее изменах, говорит: «Добро пожаловать в клуб». Мол, теперь мы знаем друг про друга, что мы нормальные. Но на деле я не хотела противопоставить мир женщин и мужчин в этой плоскости. Скорее пыталась уравнять степень свободы выбора. В данном случае и в сексуальной жизни.

Ольга Касьянова. Но можно ли сказать, что оптика отличницы действительно заточена на одобрение мужским миром? И как ты сама к этому относишься?

Нигина Сайфуллаева. Это и есть тот как бы мизогинный элемент. Ты спрашиваешь, правы ли те, кого не устраивает образ Лены, кого бесит такая картина мира?

Ольга Касьянова. Давай самим себе попробуем ответить. Я себя с Леной легко могу проассоциировать и в некотором смысле благодарна и фильму, и дискуссии вокруг него, потому что возникает стереоскопическое зрение – и изнутри мотиваций, и снаружи. Оно порождает сомнения: обретая empowerment, я хочу что-то для себя или для того, чтобы доказать что-то мужскому миру?

Нигина Сайфуллаева. Проблема в том, что это просто отменяет всю картину мира, в которой мы живем. В этот момент надо убиться, потому что совсем непонятно, за что держаться, и все внутри становится относительным и недоказуемым. Мы сегодня подходим к вопросу, что вообще такое «я», насколько сильно оно обусловлено влияниями и зависимостью. И я чувствую в этой позиции полного отказа от обусловленности, что мужчина – это враг, что желать нравиться ему – преступление. Эта логика мне не близка. Тут же возникает вопрос, а насколько мужчина зависим от одобрения женщины. Он не ищет ее уважения, не строит свою жизнь исходя из того, сделает ли это его привлекательным для женщины? Может, это в принципе общий вопрос нашей большой зависимости от взгляда другого пола? На самом деле проблема не в том, чтобы избавиться от желания нравиться мужчинам. Прежде всего нужно уравнять положение женщин в обществе, их влиятельность и силу с мужчинами. Если ни у одного из полов не будет привилегированного

положения, то и сексуальную жизнь – как самый острый из вопросов одобрения – не придется вырезать.

Ольга Касьянова. Думаю, что во многом мужчина все-таки оборачивается на других мужчин, а не на женщин.

Нигина Сайфуллаева. Пожалуй. Потому что мужчины больше у руля. И, наверное, это все проблема власти и тяги к ней. Возможно, так и есть, и, возможно, приобретая все больше власти, контроля и независимости, Лена одновременно как бы больше закрепощается. Мы говорили недавно с товарищем, я сказала, что ощущаю, как мужчины, облеченные властью, повышают свою сексуальность в глазах женщины. Он сказал, что это исключительно социальный момент, навязанный. Если бы иначе был устроен мир, то не было бы такого вывода. Если освободиться

«Верность», режиссер Нигина Сайфуллаева

от социально-исторической памяти о том, как у нас все складывалось, то я так могу и не думать. Я с ним согласилась, но не понимаю, как отказаться от всего мироустройства в таком случае. И второе – это биологическая необходимость в заботе самца при рождении потомства. Как отказаться от такой базовой штуки? Сейчас технически мама может выйти на работу сразу и нанять няню, но психоэмоционально для многих это просто невозможно. Власть предлагает простые решения и как бы гарантирует твою безопасность. Поэтому я вижу устойчивую связь между привлекательностью партнера и властью.

Ольга Касьянова. Как ты говорила выше, при подобных переоценках трудно не сойти с ума: когда требуется признать, что все наши чувства, эмоции, даже сексуальные преференции – не наши, а унаследованные, навязанные и сконструированные.

Нигина Сайфуллаева. У меня нет ответа, где истина и в чем наша изначальность. Правда в том, что мы в кризисе и нужно просто постепенно перестраиваться, передоговариваться. И до, и во время, и после

фильма у нас в семье тоже происходили большие изменения в плане договоренностей. Это дискомфортная зона, которая продолжается, но при этом мне и мужу интересно. А даже если не всегда хочется идти навстречу новому, внешние силы заставляют – и такие вещи, как рождение ребенка, и то, как меняется сейчас мир. Муж шутит, что почитал мое интервью, так что если мы сейчас будем спорить, то он цитатами из него будет отвечать. «Там ты так сказала, но мы применим это к жизни, и ты будешь по-другому себя вести». Он прав. То, как мы рассуждаем вслух, часто не укладывается в жизнь.

Ольга Касьянова. Скажем так: в словах нет гравитации жизни.

Нигина Сайфуллаева. Да, устроено все по-другому. В зоне частного я хоть что-то понимаю и вижу, но как только мы пытаемся обобщить, найти

«Верность»

правила новых норм вообще, то я теряюсь, потому что каждая большая идея, которая кажется прекрасной со стороны, разбивается абсолютно о живого человека. Этот мир дает сегодня большую ответственность, и тебе некомфортно в некоторых местах ее брать. Где-то мы очень охотно ее берем, потому что она нам выгодна. Но она за собой влечет распространение ответственности и на те сферы жизни, где ты был к этому не готов и не хотел.

Ольга Касьянова. Например, в сексуальной, где люди в основном заперты в собственном опыте. Поэтому важно для начала просто поделиться друг с другом представлениями о норме – и это, на мой взгляд, главная задача фильма «Верность». Само узнавание этой относительности нормы – уже важный шаг в разговорах о нормативности. Да, неразбериха жуткая – что ж, с ней и будем иметь дело.

Нигина Сайфуллаева. Да, вот у нас разговор о таком немножко растерянном состоянии, но мне кажется, что мы сейчас не должны принимать какое-то окончательное решение. Для меня всегда важно: я должна сейчас принять

Евгения Громова и Нигина Сайфуллаева на премьера фильма «Верность» в рамках проекта Каро.Арт *Фото Петра Сильвестрова*

решение или давайте понаблюдаем? Это классная стратегия в том смысле, что она снижает агрессивность и остроту, потому что в секунде, когда тебе надо принять решение, а ты еще не разобрался, ты радикализируешься. Это не приводит к пониманию, а еще больше усугубляет противоречия. Задача не в том, чтобы называть ответы, а в том, чтобы мы начали формулировать неудобные, неловкие вопросы друг другу.

Ольга Касьянова. О'кей, а давай тогда с другой стороны на это посмотрим: когда в описании какой-то проблемы мы решаем только перечислять разные кейсы и точки зрения, то в идеологическом смысле получается разве не нулевая информация: и так бывает, и сяк бывает? Условно говоря, и «правые», и «левые» бывают негодяями, а бывают хорошими ребятами. Отлично, а правила чьи брать?

Нигина Сайфуллаева. Для меня итог в том, что мерилом выступают не те или иные четкие правила, а агрессия или ее отсутствие. Агрессия – это точно зло, ее необходимо уметь идентифицировать, у нее нет одного лица. Хочется, чтобы человек научился фиксировать, где границы, где с ним обращаются плохо. В корне что-то изменится, если мы воспитаем детей не по принципу «пусть в школе бьют, так в нормальной жизни будет проще», а с перспективой, что дети с ненасильственным опытом количественно перевесят и распространят новые нормы жизни – где не бьют, не унижают, не давят.

Ольга Касьянова. С еще одной стороны, вот моя сестра-подросток, свободный человек нового поколения, говорит, что мне повезло пожить в мире, где можно было существовать интуитивно, без идеологии. А она не может в комнату в общежитии зайти, чтоб ее не спросили агрессивно: «Ты за кого? Правая или левая?»

Нигина Сайфуллаева. Да, на них лег этот груз. Мне в этом смысле проще, потому что я в безопасном положении, сама еще ничего не знаю. У меня такое большое прошлое, что я могу за него цепляться, оправдывать себя, что, мол, от подсознательных установок уже трудно избавляться. У меня есть возможность дать себе еще немножко времени, чтобы со всем разобраться, – в отличие от современных детей.

Ольга Касьянова. Ты хочешь осмыслить в кино свой опыт материнства?

Нигина Сайфуллаева. Сейчас это для меня слишком близко. Кино требует драмы, а я пока никакой драмы, связанной с детьми, эмоционально не переношу. Следующий фильм в голове у меня про культурный контекст, таджикско-русский. Условно азиатский взгляд на мир и европейский. Как раз про вот это впитанное на подсознательном уровне прошлое. С одной стороны, я общаюсь со своими родственниками, с другой – все больше европеизируюсь. У меня от этого есть определенная биполярность, но в голове она укладывается, а если я принесу к родственникам европейскую культуру и без подготовки ее начну насаждать, получится сбой в системе. У меня был, например, случай со сводным братом: я ему активно советовала самостоятельно выбирать жену, но ничего хорошего из этого не вышло. То, как европейская культура критикует азиатскую, – это не совсем справедливо. Азиатская культура сама по себе очень большая система, ты не можешь просто сказать: «Живите, как мы». В общем, хочется столкнуть две культуры и посмотреть, что будет.

Ольга Касьянова. Помогает эта биполярность или мешает?

Нигина Сайфуллаева. В жизни я могу действовать противоречиво и, допустим, транслировать мужу сначала одни установки, а потом самой действовать по другим. Но зато я не подвержена паникам по поводу нормативных сломов и готова меняться без страха потерять себя. Например, начинала я интервью очень уверенно, а теперь все стало гораздо расплывчатее, много новых мыслей, но я не паникую и уверена, что через некоторое время все уляжется и я вернусь к какому-то порядку – уже обновленному. ◆

Никита Карцев

СТРАХ

«Мысленный волк»
Автор сценария Юрий Арабов
Режиссер Валерия Гай Германика
Операторы Олег Лукичёв, Морад Абдель Фаттах
Композитор Игорь Вдовин
В ролях: Юлия Высоцкая, Лиза Климова, Федор Лавров, Юрий Трубин, Ася Озтюрк, Иван Дранощук
Leos Film
Россия
2019

Скупой деревенский пейзаж. Вдалеке скромный покосившийся дом. Вблизи пара мужиков орудуют лопатами. Выкапывают из могилы гроб. Следующий кадр – голый труп лежит на столе, его омывают женские руки. На нем никаких признаков гниения. Как живой. Камера медленно плывет над телом. Проникает в соседнюю комнату, где обнаруживает того же покойника, но уже в кровати и в белых одеждах. Камера приближается (спускается с небес на землю) и одновременно описывает круг вокруг мужчины. Тот ровно в ту секунду, когда камера оказывается напротив лица, открывает глаза. Встает как ни в чем не бывало (камера все в том же непрерывном кадре следует за ним), идет в соседнюю комнату, усаживается за стол, выпивает, закусывает. Там его ждут русские красавицы в красных одеяниях и белых платках. Сбоку открыта дверь, а за ней на всю ширину экрана, сколько хватает глаз, раскинулось ромашковое поле.

Еще никогда фильмы Валерии Германики не были настолько технологичны и герметичны. Здесь все выверено до миллиметра – так что негде вздохнуть. Привычные для этого автора эмоции скрыты, убраны внутрь. Следующий кадр – и снова долгая сцена со спецэффектами, снятая одним планом. Встреча двух главных героинь – матери и дочери – на сельском рейве. Одна, бывшая балерина (Юлия Высоцкая), сбежала в эту глушь несколько лет назад от шума Санкт-Петербурга. Другая (Лиза Климова) приехала к ней уговорить продать деревенский дом и вернуться в город. Разговор явно не клеится, но и дискотеку грубо обрывает на полуслове непогода. Делать нечего – надо идти домой. Путь ведет через лес, а в том лесу, как говорит мать, живет волк. Никто его не видел, но он есть. А раз так, то волк

этот – мысленный. Он будет разъединять и сближать этих двоих весь фильм.

«Волк» – жанровая вещь, вполне себе обычный мистический триллер. Но есть в нем своя неправильность, которая завораживает и пугает, как и положено дикому зверю. За мистику в фильме отвечает сценарист Юрий Арабов. Его рук и абсурдистские реплики, языковая игра, которой непрерывно занимаются все без исключения герои фильма. Как и труп вначале – не совсем труп. И его воскрешение – не совсем воскрешение. Так и каждое слово здесь не то, чем кажется. Реплика может начаться как молитва (само словосочетание «от мысленного волка звероуловлен буду» взято из молитвы Иоанна Златоуста, которая читается перед причастием), а закончиться поговоркой или философским термином. Деревня многозначительно названа Небылое. Залетный путешественник в определенный момент светанет татуировкой во всю грудь «Стыдно быть несчастливым». Даже внук Васенька, которого дочь принесла с собой из города на спине, на поверку оказывается девочкой (его сыграла юная актриса Ася Озтюрк). Впрочем, в фильме и на этот счет есть своя поговорка: «Какая разница, мальчик или девочка. У одного ключик, у другой замочек».

Отправной точкой сценария стал образ из реальной жизни: две женщины идут по лесу, а за ними идет волк, которого они не видят. За этим образом последовали остальные. Здесь все смешалось: православие, язычество, Кали-юга, философия, фольклор, Древний Египет (в кульминационный момент в лесу их ждет уже не волк, а гигантский Анубис высотой с дом). Сразу видно – речь идет о глобальных вещах. Если не о сотворении мира, то уж точно о его конце. Или как говорит сама Германика: «Это ведь жизненный путь человека, это прекрасно».

Мать пугает нагрянувшую дочь разговорами про волка-людоеда. Та отбрыкивается, скандалит, посылает ее куда подальше. Потом сама зовет. Снова говорит: уйди прочь. И снова к ней рвется. «Мама, иди к черту», «Где же ты, мама?» Восходит луна, поднимается туман, пропадает ребенок, находится след. Наступает, дыша в затылок, первородный – первобытный – страх. Угроза рядом, но ее невозможно сформулировать. Обратить в плоть и смысл. Это мысленный волк.

Страх – самое реальное, что здесь есть (ест). Он не только съедает душу, но и формулирует ее. В страхе мать и дочь забывают о разногласиях, вцепляются друг в друга. Дают обещание всегда быть вместе. Продать дом, вырваться из его плена. Но стоит убить страх – притащить шкуру уже не воображаемого, а вполне земного волка, – и душа съеживается. Становится такой же мелкой и язвительной, как раньше.

Отдельной линией в сюжете выстроены отношения между мужчинами и женщинами. Точнее, их отсутствие. Васенька, увидев труп убитого волка, невольно воскликнет: «Это папа?» Мать тут же найдется: «Да ни хрена. Твой папа тюфяк». Мужчина вообще здесь либо отсутствующая фигура, либо приходящая на время. Вроде Мухортова (Федор Лавров) – мужик в возрасте, военном бушлате и с ружьем. Кажется, он

«Мысленный волк», режиссер Валерия Гай Германика

сильнее, чем Небылое, держит героиню Юлии Высоцкой в этом лесу. Но это только домыслы. На самом деле на исходе часа фильма мы так и не узнаем толком ничего про его героев.

Мухортов закапывает волка в могилу. Ту самую, откуда в начале фильма откопали целехонького покойника. Получается, волк ожил человеком? Да нет же. Волк – это волк. Человек – это человек.

Мухортов и мать на перроне. Довольная дочь с Васенькой усаживаются в поезд. Вроде бы все получилось. Но нет, догоняя отходящий вагон, мать скажет, что передумала продавать дом. Она останется здесь. Теперь, когда кажется, что дочь вырвалась из абсурда, наступает время последней, буквальной метафоры фильма. Поезд разгоняется, а за окнами разгорается пожар. Кадр летящего в тартарары поезда напоминает барочный финал «Дома, который построил Джек» Ларса фон Триера. Только там речь шла о грешнике, которого в результате тонкой режиссерской игры зрителю предлагалось полюбить в конце. А у Германики в ад отправляется самая обычная пара – мать и дитя. Другими словами – все мы. Само собой, чтобы возродиться в начале.

«Все умрут, а я останусь» с его «тараканы лижут раны» и позже «Школа» принесли в русское кино обнаженные эмоции, наивность, эпатаж и реальность. Говоря проще – жизнь. «Да и да» (уже тогда за героиней Агнии Кузнецовой в мыслях гнался рисованный волк), ведомый манифестом Germanica is love, в свое время закрыл эпоху романтизма. Заодно став последним фильмом в официальном российском прокате, разговаривающим со зрителем на живом и свободном языке. Каждый из творческих этапов Германики если не задавал, то обозначал отдельный тренд. Грязная, квазидокументальная манера съемки и игры «Школы». Или пульсирующая радуга чувств «Да и да», влияние которой можно найти и в новом гимне молодежного протеста «Кислота» Александра Горчилина, и в экспериментах Ян Гэ.

«Мысленный волк»

«Мысленный волк» – первый фильм в биографии режиссера, который стоит сам по себе. Он не обозначает социальную проблему. Не открывает новый горизонт. Не формулирует нового героя или проблему. Не рефлексирует о современности. Не обращается к прошлому. Его герои предельно условны. Да и автор здесь прячется глубже, чем обычно. «А есть ли волк? А есть ли бог?» Пойди разберись.

Ты видишь волка, но не видишь волка. Его нет, но он есть. Он есть, но его нет. Мысленный волк – это не только страх. Это сразу все наши чувства. Это и есть история. И есть мы. «Волк – это наш папа?» «Нет, твой папа тюфяк». «Ты меня всю высосал, я устала». «Вася, куда ты пропал?» «Давай уедем отсюда». «Я никуда отсюда не уеду». «Пойди убей его». «Ты зачем его убил?» «Мама, иди к черту». «Мама, ты где?» ◆

Нина Спутницкая

ПОЛЕНО

«Простой карандаш»
Автор сценария и режиссер Наталья Назарова
Оператор Андрей Найденов
В ролях: Надежда Горелова, Владимир Мишуков, Александр Кольчевский, Кирилл Веселов, Олеся Иванцова, Александр Доронин, Алина Ходжеванова, Евгений Старцев и другие
«Киностудия Соль», «Виктория Фильм»
Россия
2019

Условная формула авторского месседжа, вокруг которой выстраивается повествование в «Простом карандаше», – «луч света в темном царстве» – выражается буквально: в комнате, где селится приехавшая из большого города учительница, отсутствует электричество. Однако предельная простота метафор (в принципе характерная для жанра школьной повести), предсказуемость визуальных рифм и нарочитость персонажных референций не размывают между тем скупой точности социальной драмы Натальи Назаровой. Мотив пресловутого хождения в народ срастается здесь со стратегией жены декабриста. Формальное основание приезда безвестной художницы из Петербурга на север России в том, что ее муж Сергей Золотарев, художник-диссидент, отбывает срок в близлежащей колонии по сфабрикованному обвинению. Таким образом «Простой карандаш» выходит за границы школьной повести, тяготея к проблематике социально-критического романа, хрестоматийной для российской культуры теме лишних людей и переосмыслению устоявшихся в кинематографической традиции героев-масок.

В школе, где Антонине Золотаревой (превосходная актерская работа Надежды Гореловой) предстоит пройти педагогическую и человеческую инициацию, правит бал отнюдь не взрослый коллектив, но немногословный ученик Миша Пономарев – брат местного вора в законе, рецидивиста, ныне отбывающего срок. Подросток собирает дань с учеников, избивает одноклассников, игнорирует требования учителей, при этом автор избегает назидательных лекций, дискуссий или крупных планов антагониста. Вообще бандитизм представлен в фильме отраженно. Лица Пономарева-старшего мы и вовсе не успеем разглядеть, ибо масштаб чинимых им бедствий

для автора важнее. И куда важнее личность Антонины. Даже когда на уроке рисунки Леонардо да Винчи рифмуются с глазами раскрытого ею молодого дарования – Димы, – мы подозреваем, что это все лишь плод воображения гордой и прекраснодушной Тони.

Утешение и вдохновение отвергнутая всеми, включая узника, героиня находит в мире природы и архитектуры, раскрывающихся под закадровый аккомпанемент чудесной сонаты d-moll Доменико Скарлатти. Не случайно, едва только столкнувшись с угрюмыми обитателями городка, Антонина устремляется к магическим видам Петербурга, запечатленным на строгих черно-белых открытках. При этом графика северной столицы и спелые краски осени входят в конфликт, дублируя даже не противостояние жителей больших городов

«Простой карандаш», режиссер Наталья Назарова

и периферии, но почвы, из которой они произрастают. Искусственная городская среда порождает иллюзии (не случайно вдовствующая по вине Пономарева-старшего библиотекарь училась в Петербурге и жила по соседству с Антониной), поэтому хрупкая фигура учительницы теряется то в разрезах голых стволов деревьев, то у стен домов, то у окаймленного припыленным золотом леса шоссе в никуда.

В фильме авторам удалось выстроить удручающую, беспросветную и убедительную картину, вовсе не прибегая к социальным диалектам. Но пустой взгляд подростка холодит не меньше, чем это могли бы сделать сцены насилия или бездумный карнавал. Потому отдельно хочется отметить персонажей второго плана: «Простой карандаш» напоминает, как кинематографично может быть равнодушие. Герои второго плана выходят за границы карикатур и превращаются в пугающие своей подлинностью типажи и характеры, произрастающие, увы, не только за пределами 1250 км от столицы. При этом все они – от молчаливой бабки Пономаревых до директора школы, от заведующей

детской комнатой милиции до соседки Тони – несут тягостную ношу материнства и взирают на учительницу-теоретика с усталым сочувствием. Так же сурово смотрят на героиню и двухэтажные дома с раскидистыми мансардами.

В череде киноассоциаций при просмотре «Простого карандаша» на первый план выходит все-таки не классическая киноповесть о школьниках и даже не «Барышня и хулиган» Владимира Маяковского, а «Весна на Заречной улице» Марлена Хуциева и Феликса Миронера с ее вниманием к фабричным локациям, диалогу, повседневности. Связной речью и планом действия обладает в «Простом карандаше» лишь один педагог. В коллективном портрете учителей средней школы нет эксцентрики в духе Киры Муратовой, хотя весьма под стать ее по-

«Простой карандаш»

этике, например, нелепый учитель-совместитель словесности, истории и физкультуры, неловко подбивающий клинья к Антонине: его сыграл Александр Доронин, известный по роли Чернышевского в российской версии «Берега утопии», беспощадно и точно. Знаменательно, что узловой для драматургии школьной повести эпизод знакомства с педколлективом из учительской перенесен в интерьеры квартиры: безобидная вечеринка в сопровождении малосольных огурчиков и аккордеона – пристанище чудовищ. Здесь автор отказывается от штампов и аттракциона, рисуя картину ровными штрихами. Не образ жизни, но образ мыслей учителей ужасает. Ученики для них – безликая масса, школа – зона карантина и, что типично для средневековой картины мира, дети как таковые не представляют интереса. В этой усеченной утрированной картине принципиально отсутствие крупных планов учеников младшей школы: камера фиксирует их лишь искоса – покорно отдающими пожитки Пономареву. Зато особого внимания удостоены подростки с характерными для пубертата прыщами и затаенной

надеждой. Но главное, под прицелом социального анализа оказывается поколение родительниц.

Антонина не стала матерью, отвержена в качестве жены, не сложилась в заметного художника, но навсегда осталась подростком. Оттого так легко и непринужденно находит она контакт с доброй половиной класса Пономарева, что чувствует себя восьмиклассницей и с раздражающим обывателей восторгом провозглашает это. Проблема Антонины Максимовны в том, что она воспитывалась на «Веселых картинках», власть в которых так или иначе держал ментор Карандаш. Слишком маленьким был временной зазор между режимами, когда она могла бы вырасти из пионерской формы и выработать равнодушие к лозунгам; она не перестала верить, что пустоту можно чем-то заполнить.

«Простой карандаш»

Портретное сходство с героиней Ирины Печерниковой из «Доживем до понедельника» Станислава Ростоцкого – инструмент для препарирования известного типажа. Маркеры шестидесятницы не случайно наложены на дитя перестройки. Прическа и энтузиазм наследуются Антониной с поправкой (жирным шрифтом) на возраст. Героиня Гореловой – не вчерашняя студентка, а яркий представитель потерянного поколения, которое, не успев распробовать свободу, к сорока годам потеряло ее. Потому так подчеркнут и безжалостный оптимизм, с которым взирает художница на карельские пейзажи. В конечном итоге мечта Антонины запечатлеть благостные картины вопреки обстоятельствам полна не романтических надежд, но одержимости – произрастающей, видимо, из подавленной боли и отказа от пресловутого смирения. Прикуривая с недалекой, но закаленной жизнью соседкой по квартире первую в своей жизни сигарету и стыдливо признаваясь в поцелуе с коллегой, героиня говорит: «Некоторые бросают, а я начну».

Как выясняется ближе к финалу истории, у мужа давно другая женщина, гораздо успешнее и значимее. И то, что ей некогда приехать в колонию, не отменяет права Сергея не любить бывшую жену и избегать ее заботы. А что остается Тоне? Смириться с серостью? Упрямо движется она к трагической развязке, мелькая меж засыпающих деревьев в бордовом пальто и черных полусапожках, упрямо не замечает удивления и не внимает предостережениям аборигенов.

Антонина Золотарева – апологет новых технологий образования – начинала занятия с подростками с обводки контура фигуры, потом вдохновилась пустотой, которую рисовали ребята, и наконец решилась предложить им изобразить человека. Для новых уроков даже приобрела гипсовую голову Сократа… Но не сбылось, криминальный сюжет перегородил дорогу роману воспитания. Противостоять беззаконию ученик Антонины может либо отчаянной и преступной силой, либо побегом.

Сегодня ни учительницу, ни зрителя не вдохновляет тайный маргинальный мир производства, как когда-то восхищали Таню из оттепельной «Весны на Заречной…» чудеса сталеварения. В нынешние времена фабрика – это стабильно отлаженное производство продукции узкого ассортимента, работники которого знают: здесь почти каждому полену суждено стать пишущим средством. Если в прежние времена литье металла символизировало силу и веру в человека и государство, то финальной сценой «Простого карандаша», своеобразным измельчением штампа, автор констатирует: все, что в этом городе/стране можно обточить, будет пущено на конвейер. Штабеля деревьев, как и штабеля простых карандашей, имеют равную ценность, потому что простой вопрос, для чего нужен простой карандаш и что им можно создать, задать уже некому. ◆

Елена Стишова

ОТРАЖЕНИЯ

«Керосин»
Автор сценария, режиссер и художник Юсуп Разыков
Операторы Юрий Михайлишин, Юрий Крочук
Композитор Сергей Старостин
В ролях: Елена Сусанина, Валерий Маслов, Инна Степанова, Анна Беленькая, Григорий Молотов
«Тритона»
Россия
2019

Юсуп Разыков придумал для нового малобюджетного проекта эксклюзивную оптику. Оптика заложена в сценарии, задуманном еще в студенческие годы, отложенном «на потом» и написанном молниеносно, когда нашлась актриса, способная потянуть режиссерский замысел и стать жанрообразующей фигурой. Елена Сусанина, старейшая актриса Волковского театра, с которым Разыков творчески связан не один год, сыграла бабушку Павлу. Сыграла – ни дать ни взять местная старушка, всю жизнь прожившая, и не в одном поколении, в деревне Порожки Ярославской области, где и снимался фильм. И как большая драматическая актриса, владеющая тончайшей техникой мастерства.

Вдовствующая баба Павла часто видит во сне покойного мужа, Петра Иваныча, и его наказам строго следует. Граница между сном и явью у бабули зыбкая не от старческого сдвига, а согласно жанру фильма.

«Керосин» – сказка. Но не простая, а индустриальная. Так определяет жанр своего фильма режиссер и тем самым дает ключ-отмычку к расшифровке своего замысла. Опять же ключик непростой, не каждый может им воспользоваться, хотя режиссер по ходу действия рассыпает неназойливые подсказки – изобразительные и словесные.

Поначалу карты несколько путает то обстоятельство, что баба Павла принадлежит двум мирам – реальному и сказочному. Ее, носительницу мифологической матрицы, видения посещают во сне и наяву, причем всегда конкретные. В первых кадрах фильма явится ей муж на лавочке у забора с курицей-пеструшкой на коленях. Он пеструшку задумчиво так поглаживает и вдруг резким жестом отрывает курице голову. Баба Павла вскрикивает и просыпается. Слава богу, пеструшка в избе, жива-здорова. А бабке пора поспешать, стол накрывать. С трассы к ее крыльцу заруливают трейлеры.

Муж наказал ей привечать дальнобойщиков – в округе давно снесли все точки общепита. Павла слушает мужские разговоры и байки. Кто-то, опрокинув рюмашку, авторитетно заявляет, мол, под нами океан нефти, подарок природы. Особо бабулю впечатлил рассказ другого водилы. Про то, как на мосту встречный водитель пропорол его бензовоз, горючка вылилась в речку и вода в той речке загорелась длинными языками пламени. Сильный образ. Он и приснится Павле этой же ночью. А пока она хлопочет по хозяйству, кого-то провожает, зовет пеструшку – «цып-цып-цып» – и столбом застывает возле костерка с кипящим над ним котелком, а в котелке торчат ощипанные куриные ноги. Вот и не верь после этого снам! На другое же утро, проснувшись, она увидит у себя в ногах яичко. И на следующее утро будет ей яичко. Чудеса, конечно. Но не иначе, как заботами Петра Иваныча.

Мифомир Павлы словно бы подвешен в океане только ей внятных звуков. Идентичная народная музыка из коллекции Сергея Старостина – припевки, плачи, страдания в исполнении маэстро и в сопровождении его этноджаза – звучит время от времени, включаясь в моменты, знаковые для героини.

Между тем уже не во сне, а наяву случается событие, сильно осложнившее жизнь бабы Павлы. Последнее сельпо закрылось, покупателей нет, разве что залетные дальнобойщики. Ну ладно бы магазин, это не проблема – провизию ей из города дочка с внучкой привозят. Но вместе с магазином бабуля лишилась электричества: ее изба была подключена к общему с ним источнику питания.

Вот она, триггерная точка этой истории! Нет света в избе, чайник электрический не вскипятить, про плитку забудь. Печка русская – да, есть у бабушки, а газ так и не провели в эту деревню. Проблемы не сказочные – реальные. Приехала дочь (в каждой интонации замечательно точная, многообещающая Инна Степанова), взвинченная, еще бы – надо старуху мать к себе забирать, а куда забирать, если она замуж вышла по второму заходу и ждет ребенка? Бабушка ни в какую не хочет дом оставлять, ей бы керосина, а лампа керосиновая у нее осталась от прежней жизни. «Бутылка керосина дороже водки!» – отрезала дочь, а внучка привезла свечи для романтических вечеров. Но тут бабуля уперлась. От одной свечки вся деревня Порожки выгорела. Обойдется она печкой.

Вникать в семейную дискуссию мешают децибелы трассы. Трасса проходит буквально под окнами избы. Трейлеры и бензовозы, сбрасывая скорость возле автобусной остановки и форсируя ее вновь, ревут с утра до ночи. К этому фону бабушка притерпелась, не жалуется, но вот причинно-следственная связь между отсутствием керосина и транзитом нефти за околицей ускользает от нее.

Режиссер нашел простые формы и хрестоматийные образы отражения вековой русской беды, не эпизируя фильм, не нагружая политикой, не обобщая глубже одной конкретной истории.

Держава испокон веков была грандиозной сырьевой кладовкой, а народ всегда бедствовал. И годы проходят, и тысячи, тысячи лет,

«Керосин», режиссер Юсуп Разыков

а все остается по-прежнему. Было время, когда кто-то и впрямь верил, что «все кругом народное и все кругом свое». Пришел свободный рынок, и природные богатства, национальное достояние, так сказать, каким-то образом оказались под властью конкретных магнатов[1]. Баланс социальной справедливости сильно качнулся. Первыми подземный гул почувствовали Луцик и Саморядов. В «Окраине» (1998), заглянувшей на десятилетия вперед, протагонист пешком приходит из деревни в Москву, чтобы по-мужски посчитаться с новым буржуем – нефтяным магнатом. В мировой контекст художественного дискурса нефти входят такие яркие события, как оскароносная «Нефть» (2007) Пола Томаса Андерсона и недооцененный эпик «Сибириада» Андрона Кончаловского, отмеченный в 1979 году Гран-при Каннского фестиваля.

Бытовые проблемы частного лица имплицитно восходят к повестке дня мирового бизнеса, чья зависимость от цен на нефть сегодня и ежу понятна. Да и каждый из нас достаточно продвинут, чтобы понимать: падение цен на нефть ударяет по нашему карману. На уровне бабы Павлы маркером социальной несправедливости оказывается отсутствие керосина и невозможность его купить.

Между тем у нее во дворе стоит с давних пор металлическая бочка с красной надписью «огнеопасно». Бочка годится как емкость хотя бы для дождевой воды. Но не подсказка ли это, что где-то в округе есть нефтеперерабатывающее предприятие? Не туда ли день и ночь везут горючку бензовозы?

А в это время, ни о чем таком не думая, бабушка, выполняя очередной наказ мужа, спешит по снежку на свиноводческую ферму в надежде выпросить поросеночка. Поросячья история в фильме затянется. Поросята – и один, и второй – окажутся нежильцами, за третьего она

1. Книга Александра Эткинда «Природа зла. Сырье и государство» только что вышла в издательстве «Новое литературное обозрение».

«Керосин»

отдаст свои золотые часики, еще советских времен, и хрюшку украдут, когда бабуля задремлет в автобусе.

В слезах и расстройстве она чуть было под машину не попадет. Водитель вышел, усадил ее рядом: тебе что – жизнь надоела? Проехали вдоль крупного нефтяного хозяйства – башни, помпы, хитросплетения труб. Подъехали к новенькому срубу красоты сказочной – просто терем о двух этажах. И бабка снова в сказке. Ее кофеем-чаем поят, фруктами угощают, обещают домой на машине отправить, а она возьми да спроси: хозяин ваш чем занимается? «Нефть!» – был ей ответ. Тут бабка совсем осмелела и спросила керосину.

Павла, как никогда, близко оказалась к исполнению желания. Но какая сказка без препятствий. Иван Иванович падает без чувств, обслуга вызывает «скорую», а Павлу отвозят домой, в ее избу.

Зачем надо было местному нефтяному королю помирать именно в этот момент? Скорее всего, сценарист не придумал, что с ним делать дальше, и вывел его из сюжета. Зато, возвратясь домой, Павла по наитию поняла, что в огнеопасной бочке есть керосин. Так оно и оказалось. Зажгла бабка две лампы и счастлива. Пока не пришло за ней лихо.

Главка «Лихо», в которой местные отморозки, читай разбойники, среди бела дня убивают внучку Полину, может быть, самая мастерская в фильме. Трагизм Елены Сусаниной в этих сценах ломает поэтику простодушной сказки. Главка кажется вставной новеллой, отсылающей к «Девичьему источнику» Бергмана. Там насильники и убийцы жизнью платили за свое злодейство. В «Керосине» высшие силы покарали разбойников слепотой.

А добры молодцы из нефтегаза не забыли про бабулю. Свет ей подключили и хряка-чемпиона притащили в вольере. Она утешается заботами о поросенке.

Скрытая ирония утешительного финала (кому нефтяной промысел, кому и поросенка довольно) может и не прочитаться. Но я ощущаю ее.

Возможно, оттого, что знаю любимый троп Юсупа Разыкова: синекдоху – отражение целого через часть. Впервые он блестяще использовал этот троп в драме «Стыд» (2013) – единственном российском фильме о гибели подлодки «Курск».

В фильме ни разу не прозвучит ни слово «Курск» – имя погибшей в августе 2000-го субмарины, ни название порта – Видяево, где жили семьи моряков. Аффект, в котором живут и пытаются верить, что пронесет, уже вдовы и уже сироты, символически воспроизводит последние часы экипажа затонувшей подлодки.

Автор максимально дистанцируется от конкретных перипетий катастрофы, опасаясь разменять на зрительские манки темную, как свинец Баренцева моря, глубину экзистенциальной драмы, разверзшейся в те роковые дни, обнажив истинное состояние России, истощение ее морального ресурса.

И в «Турецком седле» (2017) девиации и расстройство личности, необратимые изменения психики верноподданных, кто верой и правдой всю жизнь служил в «органах», отражены в истории тишайшего охранника кафе, филигранно сыгранного Валерием Масловым, все из той же, из волковской драмы.

Русская трилогия узбека Юсупа Разыкова, начинавшего эпиком «Оратор» (1999) – постимперским кино с дискурсом, который не был прочитан в то время: про то, как важно знать язык титульной нации, если ты родился в империи.

По первой своей профессии Юсуп Разыков – кинодраматург. ◆

Зинаида Пронченко

РИФМЫ

«Большая поэзия»
Авторы сценария Александр Лунгин, Сергей Осипьян
Режиссер Александр Лунгин
Оператор Всеволод Каптур
Композитор Станислав Смирнов
Художник Ольга Максакова
В ролях: Александр Кузнецов, Алексей Филимонов, Федор Лавров, Евгений Сытый, Елена Махова, Александр Топурия, Мария Большова, Сейдулла Молдаханов, Севастьян Бугаев и другие
Address Film
Россия
2019

Короче, город Железнодорожный.
Пацанов зовут Витя и Леха.
Им не живется, как всем.
Они не вернулись с войны.
Поэтому кончится фильм плохо.
И дело не в рифмах.
Не то поэзия, что складно.
А то, что посылает смерть нах.
Россию с Мельвилем в голове снимать трудно.
Разглядывать тут нечего.
Эстетизировать тоже.
Не важно, одеколон или двойной бурбон
В горле колом.
Поэтому и сны о России всегда о чем-то большем.
Личное здесь уступает место страноведческому.
Человек теряется в бескрайнем пейзаже.
Будь то степь или лес многоквартирных бараков.
А значит, не начать рассказ про «дикую банду»
С шеснадцати крупных планов.
Да и артисты Кузнецов с Филимоновым
Не Уильям Холден с Уорреном Оутсом.
Что позволено Пекинпе, не грозит Осипьяну.
Но единственный вариант существования
Той самой греческой трагедии в России –
Тоже вестерн.
Когда герои каждую секунду на пределе,
За которым даже не смерть, а тьма.
Так бывает в мире бандитском
Или если вдруг война.
А разве что-то другое тут бывает?
Витя и Леха – инкассаторы.
Вертухаи то есть.
Не профессия, отсутствующая совесть,

Частный случай патриархата,
Часто добра полная хата.
Но не у них.
Им лишь тоски не занимать.
Хоть что-то не надо отдавать.
В черной форме в стиле СС,
Что давно уже мем и продается в модных магазинах,
Они под дождем носят из банка к «БМВ»
Бабла тяжелые корзины.
Под формой бьется «большое сердце».
Для сильного пола – диагноз п..дец.
Его обладателям тесно в отведенной роли
Быдла, с охранной грамотой троллей.
Неужели мужчина может быть только воином,
А если он желает быть поэтом.
Куда ему бежать, куда стремиться?
В Москву, как три сестрицы?
Или сразу в Париж, как Йоав
В созвучных «Синонимах»,
Не в жонглировании ли разными словами,
Но всегда об одном, о страхе,
Суть литературной боли?
Надав Лапид объяснял нам,
Что менталитет узника осажденной крепости
От перемены декораций не замолчит.
Ни воды Сены, не гризайль Лютеции
Раненого зверя в душе не в состоянии приручить.
Сколько бы ни метались наши герои
Между собакой и волком,
Между Киборгом и Чингисханом,
Между ЧОП «Кречет» и кружком в Доме культуры,
Все одно. Пусто. А в пустоте вибрирует эхо.
Другой жизни, той, что говорит по-французски.
Парни могут стараться в квартирах подруг,
На работе, на слэм-баттлах,
В чистом поле.
Но это им не дает ничего, даже будничного кроме.
В отличие от родины жанра Америки,
Дома фронтир не отодвинешь, судьбу не обманешь.
Глаз постоянно среди заборов в плену,
Нигде не умеют и не любят огораживать пространство,
Что все равно не твое, –
Только в отечественном аду.
Мы уже на том свете, а в землю ложимся,
Как на вечную зону садимся,
Сумеречную зону комфорта.

Панельный Железнодорожный – территория отчуждения,
И Витя и Леха тут на чужбине,
Не по приколу
Ведь Родине, за иллюзию которой
Проливали кровь на Донбассе,
Никто не нужен.
Она упорно гонит от подола.
Стихи сочиняют о том, чего нет.
Например, о Боге и о любви.
Лехе удается и то и другое озвучить,
А Виктор рожден лишь слушать
Приказы вышестоящих,
Полные херни.
Другой речи не научен.
Да и с этим знанием все равно что немой,
За него говорят ружья. По команде отбой.
Тяжело быть поэтом,
Еще тяжелее ни в чем не принимать участия.
В бойне на площади Минутка в Грозном,
В ограблении банка,
Жизни близких не стать частью.
Сон и мечта – на многих языках, кроме родного,
Разные понятия, суть одно слово.
Чтобы реализовать мечту, следует очнуться.
Но не в России. Она дремлет и грезит.
О славном прошлом, об особом пути,
О том, чтобы хоть кому-то понравиться.
Но если себе не мил, то и остальные не потянутся.
Мужское в мире нынче почти под запретом,
И поделом.
Какой там самурайский кодекс чести,
Какой Мельвиль, какой Делон.
Покойное прошлое. Все бои – петушиные.
Что закончилось, того не вернуть,
Глупо даже пытаться.
Слышите, мужчины?
В «Большой поэзии», однако, оно живее всех живых,
Друг за другом встают из своих могил мертвецы
В плащах и шляпах,
Будут опять в ночи на гоп-стоп красться.
Как в «Заставе Ильича» Сергей с явившимся ему отцом
Во сне разговаривал,
Так и тут Витя с Лехой – часть «Красного круга»,
Перемигиваются со старшими
И иногда с кралями.
А что же женщины? В них ожидаемо утешения нет.

«Большая поэзия», режиссер Александр Лунгин

На войне встречаются только шлюхи.
Пенелопы покорно ждут дома за вечным веретеном,
А не фланируют голыми при Телемахе,
С улыбкой маркитантки не угощаются табачком,
Не требуют жадно оплаты за перепихон.
Не мизогиния, но кошмарный сон.
Люди делятся на тех, кто сидит
На финансовых потоках, и на тех,
Кому нужны деньги.
В Железнодорожном с деньгами плохо у многих.
Но у выбившегося в относительные хозяева
Федора Лаврова иная проблема.
Деньги – средство против душевной хвори.
Против разлуки. С женой и детьми.
Ибо на войне бойцу совсем без женщины нельзя.
Быстрее погибнет,
Хотя погибнет так и так,

Bad luck кляня.
Ничто его не радует – ни минет, ни обед.
Внутри у него зияет дыра.
Ее можно запикать матерным словом,
Заложить поэтическим образом.
А вот начать с чистого листа – беда.
Не только на юге умеют снимать
Про экзистенциальную боль,
Пригород Третьего Рима –
Вполне себе «красная пустыня».
Одиноко, хоть вой.
И неминуемо наступит «затмение».
Да, все слова и чувства уже сказаны,
Все не более чем тление.
Неореализм – анахронизм.
На слух тирады Вити и Лехи тяжеловесны,
Как бронежилет, как взгляд исподлобья,
Но и величественны, как надгробие.
Смерть очищает,
Имя собственное от дела рук собственных.
Между датами – тире,
Словно выдох.
Девственная пустота.
Был и отбыл.
Срок. Ибо любое дело –
Морок и порок.
Но даже в этом мороке,
Леха ты или не Леха,
Все равно интересно.
Раз ничего иного не остается,
Так хоть испытать себя на прочность,
Хватит жить пресно.
Каково это, когда стреляешь не ты, а в тебя?
Когда нож не у глотки врага, а в твоей ладони?
Поэзию писать, что историю делать.
Большая поэзия требует много крови. ◆

Нина Цыркун

НЕ НАДО, НЕ ИЩИ КИТАЯ!

«Смерть нам к лицу»
Автор сценария Борис Гуц
Режиссер Борис Гуц
Оператор Дарья Лихачева
Художник Ваня Боуден
В ролях: Александра Быстржицкая, Даниил Пугаёв, Наталья Павленкова, Полина Ауг, Евгений Пуцыло, Максим Максимов, Екатерина Волкова, Анна Глаубэ, Кирилл Ковбас, Ольга Кавалай-Аксенова, Дмитрий Орлович и другие
Россия
2019

…жизнь не может так очаровывать, как смерть, жизнь не столь бесспорна, сколь смерть. Да, смерть отлично умеет уговаривать: стоит только прекратить ей возражать и покорно дать высказаться, как она мигом вас убедит, да так, что уже не вырвется ни слова против, ни вздоха сожаления о красноречии жизни.

Сёрен Кьеркегор. «Повторение. Опыт экспериментальной психологии Константина Констанция»

«Почему Маша?» – вопрошает Петя, глядя в снимающую его камеру, на секунду отклонившись от видеопослания к жене, чтобы обратиться к нам как к кому-то из пользователей соцсетей, куда его монолог будет выложен. Петя (Даниил Пугаёв) не готов смириться с тем, что его совсем юная жена, красавица, никому не сделавшая ничего плохого, поражена смертельной болезнью и обречена на смерть. Его вопрос – это адаптированное к сегодняшним коммуникационным условиям вопрошание многострадального Иова из ветхозаветной книги, столетиями повторяемое людьми, разуверяющимися в милосердии всевышнего, на которое толкователи до сих пор не могут дать убедительного ответа. Разве что в общем виде: страдания Иова – прообраз величайшего праведника Иисуса Христа, добровольно принявшего муки и смерть, чтобы спасти человечество от вечной смерти. Сам же бог отвечает Иову тем, что приводит примеры своего непостижимого величия: кто, мол, ты таков, чтобы задавать вопросы богу, разве ты способен понять, зачем я, к примеру, создал чудовищ Левиафана

«Смерть нам к лицу», режиссер Борис Гуц

и Бегемота! А что касается справедливости, то выясняется, что такого атрибута у бога нет.

Сугубо серьезное начало не предвещает дальнейшего развития в жанре комедии/мелодрамы. Вынести в название слово «смерть» рискованно, оно бьет наотмашь, настраивает, по меньшей мере, на грустный лад. Однако «Смерть нам к лицу» Бориса Гуца – комедия, только, конечно, черная и вводит ноту иронии, отсылая к картине Роберта Земекиса «Смерть ей к лицу». Здесь же вспоминается и средневековый оксюморонный мистериальный сюжет Данс макабр – Пляска смерти, который вписывался в народную смеховую культуру, где смерть изображалась шутником, обманщиком-шулером, музыкантом, заставляющим плясать под свою дудку и отдельного человека, и целый хоровод. Гуц вносит в название фильма обобщение: «Смерть нам к лицу»: подразумевается ли здесь пара Маша – Петя или имеемся в виду все мы, вовлеченные в соцсетевую коммуникацию, где под маской смерти в данном конкретном случае солирует Маша?

Книга Иова отличается от прочих библейских текстов тем, что в ней поставлены и требуют ответа важнейшие для человека вопросы непосредственно перед лицом смерти.

Реальная ощутимость близящейся смерти наполняет жизнь смыслом и глубиной. Говоря словами французского философа-антрополога Владимира Янкелевича, она не разрушает, но животворит – делает «смелость смелой, а героизм героическим, именно она придает трагизм самопожертвованию». Смерть – последнее и самое убедительное доказательство любви[1]. И этот фильм не о смерти, а о любви. Это она, а не милосердие бога тут испытывается.

В начале фильма Петя, видимо, не решаясь обратиться к жене напрямую, глаза в глаза, записывает текст-покаяние: он оказался

1. Подробно об этом см.: *Владимир Янкелевич*. Смерть. М., Изд-во Литературного института, 1999.

«лошарой», не смог заработать деньги, казалось бы, простейшим способом – своим мужским идентификационным элементом, то есть сняться в порнофильме; он просит Машу «открутить назад» – и дальше мы видим предысторию событий.

Маша (Александра Быстржицкая) впервые появляется в кадре вскоре после Петиного патетического обращения. «Мне идет черный?» – думаешь, она про платье, а оказывается, она подбирает себе гроб. «Буду спать, как спящая красавица… я хотела бы умереть красивой». По видимости, в отличие от отчаяния Пети, Маша впала в состояние горячечной эйфории, своего рода экстаз. Она тоже выкладывает свои обращения в сеть, но они исполнены лихорадочной веселости: «Приглашаю всех в путешествие на тот свет! Жду вас всех на похоронах». Такое отношение к смерти в ландшафте наших осин непривычно. В качестве прецедента в кино можно вспомнить, относящийся, правда, к чужой жизни, замысел Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!», сосредоточенный вокруг празднования Дня мертвых и так называемой васидады – саркастического обряда умерщвления смерти, ее ритуальной и смеховой казни. Эйзенштейн видел в Мексике символический конденсат территории, где древнее совпадает с современным и где четко понимаешь, что человек все тот же сегодня, и вчера, и тысячу лет назад. Апофеоз праздника – дети в масках смерти и с игрушечными скелетиками в руках. Эта прирученная (в буквальном смысле слова) смерть и изображения скелетов, черепов и прочего, сделанные из сахара или хлеба, предназначенные на съедение, несут не устрашающий, а смеховой смысл, лишенный сакральных коннотаций. К исходу ритуала достигается священный экстаз, который снимает страх прохождения границы между жизнью и смертью.

Стоит напомнить, что дословный перевод названия фильма Земекиса Death becomes her – «Смерть становится ею». В фильме Гуца Маша выступает как добровольная проводница смерти, совпадая по функции с женщиной как ведущей погребального обряда в дохристианской Руси, как затейница пляски смерти в средневековой Европе, контрастируя своим экстатическим подъемом с меланхолической отрешенностью отчаявшегося Пети.

Спасти Машу надежда есть – нужно собрать денег на лечение в Германии. Для этого необходимо найти четыре миллиона за четыре дня. Можно было бы продать бабушкину квартиру, в которой живут Маша и Петя, но это, видимо, связано с вынужденным переселением к матери, а Петина мать (Екатерина Волкова) этого не желает; она поссорилась с Машей из-за перерасхода оливкового масла и жить с невесткой не собирается. К тому же она и сама еще молода, а как выясняется позже, ее навещает сосед-любовник. Что касается друзей, то они реагируют на ситуацию в общем так же, как друзья Иова на его страдания и отношения с богом; я бы сказала, центробежно. Петин приятель Кактус предлагает мамашу шантажировать: позвонить ей, прикинувшись ментом, и попросить денег, не то сынка закроют за наркоту; или

вот еще банк можно ограбить. Петя пробовал сняться в порнофильме, но как-то не задалось, в итоге он спешно ретировался и заявился домой с черным презервативом на рабочем месте (режиссер сказал, что «черный расширяет аудиторию»). Так и заснул; заметив это, Маша отреагировала со всей макабрической серьезностью черной комедии: «Что, уже траур начался?» Фарсовый театральный прием квипрокво вызывает трагический эффект, с которого начинается череда мнимых или реальных предательств.

Петя бесславно убыл со съемочной площадки порнофильма, видно, после того, как утомленный творческим процессом и исчерпанностью мировых сюжетов режиссер предложил разыграть сцену типа «Ромео и Джульетты» – а именно эту сцену попросила мужа сыграть, улегшись на гладильную доску, Маша. Не стерпел Петя такой уничижительной рифмы; он оставался верным жене и в делах, и в помыслах.

А тем временем, поверив в измену мужа, Маша к тому же узнает, что ее отец, о котором она ничего не знала, – процветающий депутат Госдумы. Нажав на его профайле ссылку «дочь Мария», она вышла на серию фоток счастливой девицы, благодарившей «лучшего в мире папу» за лето в Париже. То есть там, куда они с Петей мечтали поехать. Круг замкнулся, Маша готова покончить счеты с жизнью: объявляет свой пароль для всех соцсетей – «машакакаша», логин «петярыцарь»; раскладывает на кучки свое добро (книги в библиотеку, одежда в благотворительный фонд, тапки и обручальное кольцо в гроб) и буквально на одре смерти исполняет свой данс макабр.

Все, что происходит в фильме, снимает невидимый зрителю человек с айфоном, которого персонажи называют Дашей (оператор Дарья Лихачева). А Маша обращается не только к Даше, интересуясь тем, как та запустит ролик, но и к режиссеру фильма, одновременно включаясь в самодеятельное видео и в процесс съемки фильма. Александра Быстржицкая необыкновенно тонко и нежно играет Машу, создавая ощущение актерской импровизационности и фильмической документальности. И тем не менее ее реплики, наверное, были прописаны в сценарии; как драматург Борис Гуц экономен и точен, в его фильмах нет ничего лишнего, а каждая деталь играет на общий смысл.

Пожалуй, абсолютно серьезной мы видим Машу лишь в эпизоде с библиотекаршей тетей Наташей (Наталья Павленкова) – не родной тетей, но бывшей ее учительницей в начальных классах, а потом лучшей подругой Машиной мамы, которой уже нет на этом свете. Месяц назад Маша принялась учить китайский язык; китайцев ведь так много, значит, какая же уйма собралась их на том свете! – надо подготовиться к общению. И в разговоре с Наташей, сообщив о болезни, Маша на ходу сочиняет, что собирается уехать с мужем в Китай. Умнице Наталье не требуется расшифровывать: Машин Китай – все равно что Америка Свидригайлова: окончить все счеты, скользнуть из бытия в небытие. И обнимая любимую девушку, Наталья уговаривает ее почти словами Арсения Тарковского: «Пожалуйста, не улетай,

«Смерть нам к лицу»

О госпожа моя, в Китай! Не надо, не ищи Китая, Из тени в свет перелетая…» Ну не этими, конечно, словами, а простыми: «У нас тут хорошо. Хреново, но хорошо».

Псевдолюбительский стиль фильма – искусно созданный эффект режиссера, прочно овладевшего профессиональным мастерством (Борис Гуц в 2012 году окончил мастерскую Владимира Хотиненко, Павла Финна, Владимира Фенченко и не устает благодарить особенно Фенченко). Сегодня самое популярное слово – селфи. Это веяние сошлось с природой кино, в которую встроен «комплекс мумии» – стремление человека увековечить себя и затем на себя же смотреть. С помощью смартфона любой из нас может снять фильм, и в большинстве случаев это фильм о самом себе. Но руководить этим процессом может и режиссер, превращая фильм в массовый продукт. Таким путем идет Борис Гуц, снявший по этому рецепту уже третий фильм на две камеры IPhone 7+, следуя (не знаю, намеренно или руководствуясь логикой развития кинематографа) убежденности Сергея Эйзенштейна, подчеркивавшего роль автора как компоновщика произведения искусства, а не «рассказчика»[2].

Как и в книге многострадального Иова, фильм – с равной (или разной? – не решусь сказать наверняка) степенью достоверности – заканчивается спасением в последнюю минуту, хэппи эндом и «материализацией» Даши, регистратора событий. А «богом из машины» выступил внезапно появившийся из ванной в кульминационный момент решающего разговора Пети с матерью раздетый сосед Эдик, бабник и пошляк. ◆

2. Справедливости ради должна сказать, что первый снятый на телефон (Canon 3D Mark 2) появился в России в 2010 году; авторы сценария и режиссеры Сергей Осипьян и Александр Лунгин, а оператор – снявший не только «Стиляг» или «Одессу», но и «Банду самоубийц» Роман Васьянов. Но то был фильм по мотивам рассказов Юрия Коваля, а Борис Гуц снимает абсолютно свое кино – от замысла/продюсирования до монтажа, и камера смартфона здесь не просто технический регистратор, а медиум, активное посредничающее звено между действующими лицами и зрителем.

Елена Стишова

КОЛЯСКА

«Седьмой пробег по контуру Земного шара»
Автор сценария и режиссер Виталий Суслин
Оператор Алексей Мищиха
Композитор Михаил Кандауров
В ролях: Александр Карнаушкин, Анна Махлина, Александр Жданов, Галина Чурилова
«Телесто»
Россия
2019

Видного мужика пятидесяти девяти лет, золотые руки, по миру пустили легко и просто – как два пальца об асфальт. Ветерана уволили. Разумеется, по собственному желанию. А дело было в том, что он снес в пункт приема кучку ржавого металлолома из давно разграбленной и заброшенной промзоны, где в раньшие времена было солидное автохозяйство, и наш герой работал там на ставке художника: витрины оформлял, «молнии» выпускал, лозунги малевал к праздничным датам. Случись такое год назад, не так было бы безысходно: тогда до законной пенсии по старости оставалось бы меньше года, перебился бы. Ну а сейчас еще вопрос, доживешь ли до той пенсии. Ситуация типовая по нашим временам. Но! На днях дочь обрадовала Михаила, что он скоро станет дедом. С просьбой купить коляску позвонила в тот самый момент, когда он, сидя в винтажном шедевре автопрома – в «Жигуленке» с багажником на крыше, размышлял, где ему ночевать. Вместе с работой охранника он потерял право жить в каптерке, обустроенной под мастерскую. Там он развесил свою живопись, варил еду на электроплитке – короче, жил, подарив квартиру дочке с мужем. А теперь он бомж и нужно срочно искать работу, а это непросто в городке, где большой бизнес не вьет гнезда. Дочери он ни слова не сказал про свой новый статус, но про коляску уверенно успокоил: «Конечно, куплю!»

Друг Юра, мастер по ремонту телевизоров, взаймы не даст: у него кредит на машину. А больше и просить не у кого. Михаил упорно, хоть и безнадежно, звонит по газетным объявлениям. Назвав свой возраст, получает в ответ короткие гудки.

Упаковав картины в две раритетные китайские сумки в мелкую клетку, с какими Россия толпами входила в рынок, он таскает их по школам и учреждениям, где

по определению нужны художники. Всякий раз следует блицвернисаж: Михаил показывает (на камеру) картину за картиной в надежде произвести впечатление. И всякий раз – облом. Учитель рисования, оформитель, дизайнер, в конце концов, без надобности.

То ли система найма в этом городке не работает, то ли люди, которым за двадцать пять, не рассматриваются как возможные кандидаты на рабочие места, будь они хоть с профессорским дипломом или семи пядей во лбу. Дискриминация по возрасту – такой статьи нет в нашем Гражданском кодексе, а хоть бы и была: только безумец станет судиться с работодателем.

Мертвяк. Стагнация. Застой. Тетки, те, что увольняют Михаила, его начальницы, и все другие – в полиции, в бюро по найму – ухоженные,

«Седьмой пробег по контуру Земного шара», режиссер Виталий Суслин

намакияженные и с голубым шеллаком. А в глазах усталость и тоска. Смотрят и не видят. В упор не видят Михаила, но точно знают, что проблем из-за него не хотят. Всё, ты уволен, на выход давай. Напрасно Михаил пытался договориться с полицейским сержантом, который его застукал, что называется, с поличным и составил протокол кражи.

У него свои проблемы: бдительность проявлять, план по задержаниям выполнить.

Короче говоря, кейс безвыходный и даже безысходный. Есть отчего прийти в отчаяние.

Михаил, однако, ведет себя нестандартно. Получив очередной от ворот поворот, он идет в торговый центр и в огромном зале, огибая кроватки под кисейными балдахинами, находит кильватерную колонну колясок. Вот эта, голубая, – то, что нужно. Экипаж.

Мне интересно наблюдать за Михаилом. Точнее, интересен в этой роли Александр Карнаушкин, незнакомый актер, впервые снявшийся в кино. Фактурой – высокий, просторный мужик, широкие жесты, доброе

курносое лицо – он напоминает замечательного Василия Меркурьева. И органичность Карнаушкина в этой роли сродни меркурьевской.

Карнаушкин, оказывается, служит в «Ленкоме» с 1975 года, где не замечен в значительных ролях, все больше миманс. А у Виталия Суслина, видимо, глаз – алмаз. Он увидел в нем актера, с которым только и можно сделать задуманный фильм.

«Седьмой пробег по контуру Земного шара» – мудреное название, с ходу не запомнишь, работает как референс жанра – road-movie, а также намекает на сверхмобильность героя, а имеет в виду последнюю гонку деда, ставка в которой – экипаж для внука[1].

Все-то у Михаила на бегу, на скоростях. Большую часть экранного времени он проводит за рулем. Нет, он не бомбила – он из тех автолюбителей, которым в лом сбегать в булочную напротив – проще дорулить. Тыквы с огорода везет дочери в большом количестве, другу Юре сваливает несколько штук, остатние складывает на местном рыночке: пусть берут кому нужно, не пропадать же добру.

«Седьмой пробег по контуру Земного шара»

Если он не за рулем, то все равно в движении, в деле. В охотку участвует в народных гуляньях, придумывает себе карнавальный образ то ли царя Салтана, то ли римского императора в алом плаще. Но едва в осеннем небе заиграл фаворский свет, он вмиг срывается с места и с этюдником бежит к водохранилищу, на мостик: грех упустить такой момент, такую красоту. Художество Михаила – его пожизненная страсть, да только фильм вовсе не о непризнанном таланте, сгинувшем в тупой провинции. Он скромного дарования живописец, зато художник в натуре. Обочь дорог, по которым рассекает Михаил, на общих планах вдруг открываются тонкой кистью прорисованные пейзажи. Камера настроена, как глаз художника, повсюду фиксирующего натуру для своих полотен.

1. Есть и конспирологическая версия названия: на спидометре автомобиля режиссера в начале съемок высветилась цифра, кратная окружности экватора, помноженной на шесть.

У Карнаушкина в фильме столько съемочных объектов – со счету собьешься. Тем самым режиссер с актером достигают той полноты портретирования героя, когда нет нужды в психологических подпорках и флэшбэках, чтобы объяснить эту личность, этот характер. Михаил не из породы победителей, но в схватке с социумом, бессмысленным в своей беспощадности, выигрывает он. Его козырь – неколебимое человеческое достоинство, единственная возможность самосохраниться, когда «среда заела».

Предыдущий проект Суслина «Голова. Два уха», получивший на «Кинотавре» награду критиков – «Белого слона», тоже кино на особицу. Герой – простак, не от мира сего, попавший в лапы опытных мошенников. Местная парочка – Лиса Алиса и Кот Базилио – кинули доверчивого

«Седьмой пробег по контуру Земного шара»

кандида посреди города, навесив на него кучу кредитов. Образ социума в том фильме нет-нет да и посверкивает кафкианскими обертонами. Стерильные кабинеты банков, дешевенькие партикулярные костюмчики то ли чиновников, то ли манекенов – не отличить, торговые центры с бесшумными эскалаторами – что-то опасное для неискушенного человека притаилось в этом гламуре, в нездешних интерьерах. И точно: обобранный герой пешком по снежной целине добирался до родной деревни, чтобы блаженно упасть в теплую кровать у теплой печки, навсегда оставив за спиной лукавые огни большого города.

Фильм имел реальный протосюжет, а в главной роли снялся непрофессионал, однажды попавший именно в такой переплет.

Режиссер любит работать с «сырым», неосвоенным материалом. Его – пока что – привлекают сюжеты с опорой на реальные события и снимать ему нравится в хорошо известных ему локациях. Он родился и живет в Нововоронеже, объекты съемки у него чаще всего натурные. К примеру, устрашающая зона на месте процветавшего

автохозяйства. В те времена далекие, теперь уже былинные, его возглавлял дед Суслина. А прототип, с которого писался Михаил, работал здесь слесарем и художником-оформителем.

Оба фильма объединяет умение автора, теперь уже бесспорное, «рассказать историю». Однако фабула и нарратив у Виталия Суслина – разноуровневые векторы. Хорошо бы различать это сразу, но сразу не получается. Его истории непредсказуемы, истории держат и поглощают весь спектр первичных эмоциональных реакций.

Posteriory до тебя доходит авторский месседж: фильм не про «униженных и оскорбленных» – хотя и про них тоже, не про социальную политику в российской провинции и даже не про крах человечности, каковой когда-то славилась русская культура. Виталий Суслин осваивает новую реальность и человека в ней. Если что и перестроилось в процессе перестройки и постперестройки, то это система человеческих отношений. По вертикали и по горизонтали. Было: человек человеку друг, товарищ и брат. Красным по белому, белым по черному, крупно, размашисто откуда только не взывало. Стало: homo homini lupus est. Только вслух об этом ни гу-гу.

«Всегда есть искушение сделать ближнего своего средством удовлетворения агрессивности, воспользоваться его рабочей силой без вознаграждения, использовать как сексуальный объект, не спрашивая согласия, лишить имущества, унизить, причинить боль, мучить и убивать. Homo homini lupus. У кого хватит смелости оспаривать это суждение, имея весь опыт жизни и истории?» – писал Зигмунд Фрейд в своем труде «Недовольство культурой», писал, разумеется, до того момента, когда коммунистическая Россия бросила вызов капитализму и стала строить «свой, новый мир». Не прошло и ста лет, как повестка дня круто поменялась, и мы опять вроде бы строим новый мир.

Виталий Суслин и его герои – вне ностальгии и ретротопии, каковая дискурсивно присутствует в отечественном кино и на телевидении. В «Седьмом пробеге...» однажды мелькнет на третьем плане стайка людей с красным флагом. Мелькнет как знак отказа автора от красного наследства, все еще туманящего мозги идеей возврата к утопии.(Скорее всего, это тот случай, когда критик вольно трактует изображение, приписывая автору свое толкование. Но, мне кажется, тут лыко в строку.)

Режиссер предпочитает непопулярные в Минкульте сюжеты и находит финансирование у независимых спонсоров. Он хочет понять, как реально живет постсоветский аутсайдер, человек окраины. Как он выживает с мизерной зарплатой, не сетуя на бездействие профсоюзов (про них прочно забыто) и, как правило, понятия не имея, что при президенте страны имеется Совет по правам человека и есть правозащитные организации. Не всякая птица долетит до того совета, до тех правозащитников. А у Михаила буквально два дня на то, чтобы купить облюбованную коляску. Мальчик уже родился! И режиссер, по первой профессии врач, смело включает в монтаж снятый с руки

документальный эпизод первых манипуляций с только что рожденным малышом. А его дед в это время мчится в убитую деревню и, увязая в снегу, заходит в заброшенный дом, где – вот повезло! – находит под снегом целый клад металлолома: ведра без днищ, ржавые тазы, баки для кипячения белья, спинки металлических коек и даже корыто.

И все-таки выручка не покрывает нужной ему суммы. Тогда он решается расстаться с единственной собственностью и пристанищем: оставляет «Жигуленка» на кладбище машин в залог. Чья-то рука отсчитывает купюры, и вот голубой экипаж со всеми прибамбасами уже стоит в дочкиной квартире и ждет своего пассажира. А Михаил опять забирает сумки с картинами, решив идти ва-банк. И получилось. Охранник при кладбище машин, прельстившись портретом обнаженной, недолго сомневался: забрал все полотна оптом, возвратив художнику ключи от машины.

Да только машина не заводится, движок барахлит. Михаил выкатывает ее на веревке, будто детские санки. А мимо как раз мужичок на телеге едет, резвая его лошадка не простая, а фольклорная, под оглоблей, украшенной то ли лентами, то ли позументами. Михаилу удается затормозить этот парадный выезд и прицепиться на буксир – жестким тросом к телеге. За милую душу въезжает этот кентавр в город. Удержусь от того, чтобы расшифровать нечаянную метафору. Однако замечу: в российской глубинке гужевой транспорт совсем не лишний. ◆

Виталий Суслин:

«ВЫНУЖДЕННОЕ ОДИНОЧЕСТВО РАЗРУШАЕТ»

Беседу ведет Жанна Васильева

На фестивале «Окно в Европу» в Выборге фильм «Седьмой пробег по контуру Земного шара» Виталия Суслина стал фаворитом как критиков, которые потом отдали ему «Белого слона», так и членов жюри. Многие сравнивали картину с «Человеком без прошлого» Аки Каурисмяки и с «Похитителями велосипедов» Витторио де Сики. Приз имени Саввы Кулиша достался актеру Александру Карнаушкину, сыгравшему главного героя – пожилого художника, подрабатывавшего охранником и потерявшего работу.

В отличие от ленты «Голова. Два уха» (2017), призера «Кинотавра», новый фильм Суслина живет вроде бы не на пограничье между неигровым и игровым кино. Но пограничье – как зона перехода, развилки судьбы, зыбкой неопределенности настоящего – остается главным пространством фильма. Неудивительно, что метафора дороги оказывается ключевой для обеих этих картин. Но если Ивана, героя прежнего фильма, увлекают на «большую дорогу» проезжие «гастролеры», то Михаила, художника по жизни и охранника автобазы по месту работы, на дорогу буквально выталкивает жизнь. Точнее, собственное понимание мужского и отцовского долга.

Рецензенты вспоминали Акакия Акакиевича или Макара Девушкина, «маленьких людей» русской классики. Меж тем истории героев отлично вписываются в классические сюжеты авантюрного романа или новелл Возрождения. Если в фильме «Голова. Два уха» герой плутовского романа оказывается «плутом поневоле», а потом и вовсе жертвой «друзей»-мошенников, то в фильме «Седьмой пробег по контуру Земного шара» художник, он же охранник, похож на Дон Кихота. Его

сочувствие и благородство по отношению к потерявшей место работы «Дульсинее», его преданность дочери, его упрямая предприимчивость, его жертвенность и мужественный аскетизм, наконец, любовь к искусству (пусть не к рыцарским романам, а к «милым» пейзажам, которые он пишет в свободное время) – все это сближает его с испанским идальго.

Сам режиссер не только не акцентирует сходства своих фильмов с архетипическими сюжетами, но как бы даже не имеет их в виду. Вся его поэтика опирается на стилистику наблюдения, бережного к деталям и избегающего экспрессивных эмоциональных акцентов. Именно в этом смысле на пограничье располагаются не только герои Суслина, но и его ленты. Перед нами вроде бы социальная драма о «бедных людях», но без жесткого критического пафоса и с неожиданно поэтическим финалом. Фильм выдает и нежную любовь автора к итальянским неореалистам. Вроде бы мы смотрим жанровое кино (кто скажет, что «Седьмой пробег по контуру вокруг Земного шара» не road-movie?), но вдумчивая созерцательность, столь характерная для героя-художника, отличает и сам фильм. Городская площадь, где организовано гулянье на масленицу, приходящая в упадок территория автобазы, череда офисов, куда пробует устроиться бывший охранник, и брошенных деревенских домов – пространства, которые резко расширяют рамки жанра.

Как эклектичность пространства фильма отражает грубые швы нашей социальной реальности, так потрепанный жизнью герой, который оказывается «лишним человеком» и в социуме, и в собственной квартире, демонстрирует классический парадокс. Иван в фильме «Голова. Два уха» был отчасти «архаичным героем», несмотря на свою молодость, Михаила в новом фильме таким назвать трудно. Он предприимчив, активно ищет работу, находит нестандартные решения. При всей внешней мягкости, почти застенчивости, это сильный человек, проявляющий именно те качества, которые от него требует время перемен. То, что такой герой оказывается за бортом, – симптом показательный.

Жанна Васильева. Получая приз в Выборге, вы вспомнили о старых фильмах и замечательных актерах, которые в них снимались. Отсылки к киноклассике важны для вашего фильма?

Виталий Суслин. Я очень люблю старое кино – там черпаю эмоции, энергию, настроение. Призы – это, конечно, здорово, но главное – будут ли смотреть твою картину через пять, десять или двадцать пять лет или не будут. Есть много прекрасных картин, о которых многие не знают. К сожалению.

Жанна Васильева. Например?

Виталий Суслин. «Похитители велосипедов» – его знает узкий круг современных зрителей. Да, этот фильм можно найти в интернете. Но, чтобы найти, надо знать, что искать, чтобы об этих картинах кто-то рассказал. Ролан Быков стал в этом году лицом фестиваля «Окно

Виталий Суслин

в Европу». Великий артист! Но многие ли из нового поколения видели картины с участием Ролана Быкова? Нужно показывать такие фильмы, потому что артисты и фильмы продолжают жить, когда о них помнят и смотрят.

Жанна Васильева. Вы упомянули «Похитителей велосипедов». Итальянские неореалисты вам интересны?

Виталий Суслин. Да, я люблю кинематограф того времени.

Жанна Васильева. У главного героя фильма есть реальный прототип?

Виталий Суслин. Есть. Это знакомый художник из моего детства. В основе фильма его подлинная история.

Жанна Васильева. Съемка старой автобазы, где шестидесятилетний художник работает охранником, выглядит документально точной.

Виталий Суслин. Автопарк, в котором мы снимали, – живой документ эпохи. Этим автопарком руководил мой дедушка. Раньше там бурлила жизнь. Наш герой, Михаил, работал в автопарке художником-оформителем. У него в этих местах прошла не только молодость, но и большая часть жизни. А потом все это испарилось… И он остался работать охранником, чтобы жить в своей маленькой мастерской, где он пишет картины.

Жанна Васильева. Но когда он показывает свои работы, очевидно, что они, мягко говоря, не очень высокого качества. Вы специально выбирали такие картины?

Виталий Суслин. Эти полотна могут быть сколь угодно несовершенными. Они могут не нравиться никому или понравиться одному из ста. Но если человек пишет картину, потому что без этого не может, то эта картина уже имеет право на жизнь. Это его способ познавать и открывать мир. Михаил не претендует на выставку в Третьяковской галерее, Эрмитаже или столичных салонах… Он вообще ни о какой выставке не думает.

«Голова. Два уха», режиссер Виталий Суслин

Жанна Васильева. Если бы герой был наивным художником, это было бы понятно. Но речь идет о профессиональном мастере.

Виталий Суслин. Наш герой был скромным художником-оформителем в автопарке: рисовал плакаты, оформлял стенды. Он пишет так, как может, без претензии на моду. Его картины представляют ценность в контексте его судьбы. Если эти полотна будут другими, то это будет уже другая судьба и другая история.

Жанна Васильева. Но он для вас отнюдь не неудачник, а лирический персонаж?

Виталий Суслин. Мой герой чувствует себя счастливым, когда видит красоту мира, когда он может писать. Для меня важно, что он сохраняет в себе человека в таких обстоятельствах, когда безысходность может привести к трагедии.

Жанна Васильева. Когда вы приглашали Александра Карнаушкина сыграть главную роль, вас не смущало, что он в кино редко снимался?

Виталий Суслин. Наоборот, именно это привлекало. Мне нужен был артист с хорошим ремеслом, но при этом незнакомый для широкого круга зрителей. Хотелось, чтобы люди поверили, что это настоящий художник. Трудно представить актера, который рекламирует банк, в роли пенсионера из провинциального городка, для которого маленькая мастерская и работа в старом автопарке – счастливая жизнь.

Жанна Васильева. Ваш герой очень одинок. Даже приятелю и обожаемой дочке фактически нет дела до его проблем. Но в фильме не найти хотя бы намека на причины его одиночества.

Виталий Суслин. У Михаила есть люди, которых он любит, – его дочь, внук. Главное, что ему есть до них дело. Вынужденное одиночество разрушает, приводя к унынию. Михаил находится в диалоге с собой. Да, у него только один друг, но наш герой не отшельник – он открытый миру человек.

Жанна Васильева. Сценарии ко всем вашим фильмам вы пишете сами?
Виталий Суслин. Да.
Жанна Васильева. Потому что слово и образ соединяются?
Виталий Суслин. Просто я рассказываю истории, которые меня волнуют.
Жанна Васильева. Тема дороги заявлена уже в названии картины «Седьмой пробег по контуру Земного шара». Жанр road-movie был для вас важен?
Виталий Суслин. Нет. Слово «пробег» отсылает к пройденным километрам, которыми измеряется жизнь автомобиля. Один пробег вокруг шара – это примерно 45 тысяч километров. Наш герой накручивает на своем «Жигуленке» седьмой круг вокруг Земли. История, рассказанная в фильме, происходит в тот момент, когда машина нашего героя едет вокруг Земли седьмой раз.
Жанна Васильева. Иначе говоря, машина, как и герой, уже видавшая виды…
Виталий Суслин. Конечно. Это машина его молодости.
Жанна Васильева. Вы по первому образованию врач. Повлияла ли ваша первая профессия на то, как вы видите героя?
Виталий Суслин. Конечно, повлияла. Когда учишься в медицинской академии или работаешь в больнице, все время видишь страдания людей – душевные и физические. Начинаешь понимать, как удивителен и дорог каждый человек. Это сказывается на том, как ты начинаешь смотреть на своих героев. На мой взгляд, произведение искусства имеет ценность, если сопереживаешь происходящему. Тогда ты становишься немного чище. ◆

Евгений Майзель

РУССКОЕ ПОЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТОВ – 2019. СЕРЫЕ ЗОНЫ СМЕРТИ

О селфи-хорроре Олега Мавроматти, сибирском found footage Сида Яндовки и Анны Цирлиной, дзен-манифесте Тихона Пендюрина и Даниила Зинченко, некродоке Даниила Зинченко и Евгения Вороновского, фильме-с-доставкой Михаила Максимова.

Может показаться странным, но кинофильмов производится гораздо больше, чем кинокритики. Горы статей и книг, растущие с каждым годом, написаны и пишутся лишь о немногих, редких счастливцах – о фильмах и кинематографистах, ставших классикой или знаменитостями; подавляющее же большинство картин не удостоилось и не удостоится ни одного сколько-то осмысленного, развернутого, содержательного разбора. Наиболее познавательными текстами о большинстве из них навсегда останутся их собственные синопсисы. Нередко мимо критических радаров проплывает не только поточная продукция, но и вполне оригинальные произведения, заслуживающие внимания и анализа, и уж во всяком случае не менее интересные, чем среднестатистическая подборка пресловутого арт-мейнстрима, более или менее освещаемого в профильных изданиях. Ежегодная рубрика «Русское поле экспериментов» (здесь ее второй выпуск) – отчаянная попытка хотя бы микроскопически уменьшить эту вселенскую несправедливость, а заодно успеть в уходящем году одним махом захватить в символическое будущее еще несколько любопытных премьер 2019 года, пять чуть было не пропущенных нами фильмов независимого русского кино.

Впрочем, писать о них трудно. Это серые зоны кинематографа, также принадлежащие на правах широкой автономии концептуализму («Манифест»), монтажному видеоарту («Горизонт»), трансмедийному «флоучарту» («Дом Дугина») или специфическому жанру YouTube-стриминга («Полупроводник»). Если же форма плюс-минус конвенциональна, то объективно безумным оказывается содержание. Безумным – в смысле говорящим с нами о вещах, в которых ум ничем помочь не может («Тиннитус»). У этих работ часто нет привычной драматургии или сюжета, нет узнаваемых героев, зато хватает объектов неясной природы и назначения. Принадлежа не столько вчерашнему дню, сколько сегодняшнему и даже завтрашнему (как и всякий эксперимент с его устремлением в будущее), они нередко требуют знания разного рода матчасти, и это могут быть не просто отдельные новые понятия, но целые области знания, кинокритикой не освоенные. Они – вызов господствующим зрительским представлениям о кино, о вкусах, об эстетике и, в конечном счете, о морали. Можно ли «отнестись с пониманием» к такому, с позволения сказать, кино? Конечно, нельзя.

Но мы попробуем.

«Полупроводник» (Олег Мавроматти, 2018–2019, 93 мин.)

Третья картина Мавроматти – знаменитого акциониста 90-х, продюсера и самостоятельного режиссера[1], четыре года назад триумфально вернувшегося в кино, – «Полупроводник» продолжает и, возможно, завершает цикл-трилогию о ненормальных видеоблогерах, населяющих разного рода аномальные постсоветские территории.

В своем первом (после возвращения) фильме Мавроматти на примере реального YouTube-канала и реальных YouTube-роликов исследовал связи между психикой доверчивого обывателя – объективным учащением разного рода катастроф – и массированной телепропагандой «ядерного православия» («Дуракам здесь не место», 2015). В следующей картине правила игры усложнились: действие было перенесено в Луганск периода военных действий, а блогер-повествователь (на сей раз вымышленный, собирательный) был наделен способностью пирокинеза («Обезьяна, страус и могила»). Перед нами стриминг, осуществляемый девушкой-видеоблогеркой Аней Кадет (Анна Дэн) на телефон, прикрепленный к селфи-палке. Фанатичная поклонница советских паровозов, Кадет устраивается диспетчером на железнодорожную станцию, и в эти же дни ее начинает мучить ночной полтергейст. Она обращается за помощью к местному колдуну Кулебякину (Виктор Лебедев), о котором мы не можем до конца понять, пытается ли он помочь героине или сам есть причина ее страхов. Подобно тому как в «Жанне» Брюно Дюмон все фирменные аффекты своих персонажей сжал до пляски святого Витта на лицах святой инквизиции, Мавроматти спрятал раздумья о постсоветской аномии в эпоху

1. Портрет Олега Мавроматти см. «ИК», 2018, 1/2.

«Полупроводник», режиссер Олег Мавроматти

«Манифест», режиссеры Даниил Зинченко и Тихон Пендюрин

сетевого YouTube-эксгибиционизма в структуру ужастика, создав при этом самую человечную и герметичную свою работу.

Эта тонкость сыграла с фильмом злую шутку: для «Артдокфеста», служившего международной и московской премьерной площадкой для двух предыдущих фильмов Мавроматти, «Полупроводник» оказался чересчур загадочным, а главное, лишенным броской публицистической повестки, соответствующей кураторским предпочтениям Виталия Манского. В результате «Полупроводник» провалялся на полке и лишь через год после своего появления на свет был взят на ханты-мансийский «Дух огня», где и состоялась его мировая премьера. В Москве фильм был показан еще полгода спустя, летом 2019 года, на фестивале экспериментального кино (MIEFF).

«Манифест» (Даниил Зинченко и Тихон Пендюрин, 2019, 15 мин.)

Фильм-выходка, фильм-демарш, хоть и предельно миролюбивый, никого в сущности не задевающий. Снятый главным русским космистом Зинченко («Эликсир», «Россия как сон» и др.) и ведущим российским гуру postproduction Пендюриным (студия «Космосфильм»), «Манифест» состоит из нескольких статичных кадров лесополосы (из синопсиса узнаём, что это Лосиный остров) и немногословного, чисто «бытового» обсуждения технических и эстетических аспектов происходящей съемки. В контексте отечественного кинематографа, где до сих пор не появилось ни своего Цая Минляна, ни Альберта Серры, ни вообще хоть какого бы то ни было мастера «медленного кино», «Манифест» выглядит актом невинного хулиганства и в то же время непритязательным жестом, похвально ускользающим от рациональных объяснений. Несколькими месяцами ранее эти же авторы выпустили юбилейный фильм «50» – насыщенный юмором и импровизацией репортаж о праздничном перформансе актера и художника Пахома (Сергея Пахомова), совершившего многочасовое хождение по Тверской; на сей раз соавторы, оставшись без мастера, проповедуют чистый дзен сами. Чтобы состоялось событие искусства, ничего не нужно: ни истории, ни персонажей, ни повода, ни мастера. Нужна только камера, и то не обязательно. Возможно, таков мог бы быть смысл «Манифеста», если

«Горизонт», режиссеры Сид Яндовка и Анна Цирлина

«Тиннитус», режиссеры Даниил Заинчнко и Евгений Вороновский

бы у дзен-послания в принципе мог бы быть смысл, транслируемый вне живого контекста.

«Горизонт» (Сид Яндовка и Анна Цирлина, 2019, 7 мин.)

«*Ничем не примечательная случайная кинохроника 70-х годов из родного города художников в советской Сибири образует основу для неослабного исследования техник репрезентации и нарратологии. Не впадая в «историю» или «абстракцию», этот фильм снимает оппозицию между аналоговым и цифровым, поверхностным и эталонным, смыслом и опытом, прошлым и настоящим*». Эти (единственные внятные из тех, что можно отыскать в интернете) слова о «Горизонте», с разными вариациями кочующие из одного фестивального каталога в другой, принадлежат большому авторитету – исследователю виртуальной культуры Томасу Зуммеру. И они полностью справедливы, только из них никогда не поймешь, что перед нами – одна из самых очаровательных картин уходящего года, настоящее сновидение о путешествии загадочного сияющего сгустка, назовем его для простоты солнечным зайчиком, по кадрам новосибирской документальной хроники; семь минут чистой фотогении. Соавторы – оба далеко не дебютанты и, вообще говоря, известные в своей среде профессионалы. Сид Яндовка – участник музыкальной группы Schwimmen первой половины 90-х, еще с тех времен сопровождавший концертные выступления умопомрачительным, онейрическим видеоартом; Анна Цирлина – среди тех крайне немногочисленных наших сограждан, кто, во-первых, знаком с американской авангардисткой Лесли Торнтон, а во-вторых, видела ее фильмы на пленке. Бдительному зрителю Цирлина должна быть памятна по картине «Здорово и вечно» (в профаническом контексте известной как «фильм про Егора Летова»); кроме того, она собрала еще несколько монтажных короткометражек необыкновенной плотности и мастерства (и да, Зуммер прав, что главное в них именно проблематизация нарратива). Здесь нет возможности останавливаться на этом фильме в ущерб другим, но феномен Цирлиной, безусловно, нуждается в обстоятельном и желательно академическом исследовании, как, судя по всему, и художественное наследие Сида Яндовки.

«Тиннитус» (Даниил Зинченко и Евгений Вороновский, 2019, 90 мин.) Третий (после «Эликсира» и «50») режиссерский полнометражный фильм Даниила Зинченко. Создан в соавторстве с художественным руководителем Евгением Вороновским – создателем проекта Cisfinitum, сумевшим ввести режиссера в соответствующий музыкальный контекст, которому фильм посвящен. Начав с рассказа об ушедшем из жизни музыкальном обозревателе, продюсере и пропагандисте Дмитрии Васильеве, «Тиннитус» постепенно покидает пределы неигрового байопика, просачиваясь в самые темные углы постиндустриальной субкультуры – и освещая, в частности, тягу ее адептов к саморазрушению и некрофилии. Ближе к финалу действующие лица организуют на природе вечеринку, в ходе которой культовый музыкант Джон Дункан исполнит торжественную электронную мессу в честь ушедшего друга, а зритель провалится с головой в получасовой сеанс музыкального транса. В следующем номере «ИК», посвященном документалистике, будет самое место более детальному разбору этой картины, но и в этом контексте среди важных премьер года не упомянуть «Тиннитус» было невозможно.

Кажется, будто герои этого обзора сговорились проиллюстрировать каждый на свой лад тезис Кокто «Кино – это смерть за работой». Российские кинорадикалы часто были связаны с культом Танатоса (вспомним некрореализм, вспомним либертинов ранней Басковой), но на сей раз этот союз как-то особенно, программно и пронизывающе нагляден. Здесь и настоящая, физическая гибель героя, учредившая новую, чрезвычайную логику фильма как работу траура («Тиннитус»); и искусный found footage, уравнивающий мертвое и живое («Горизонт»); и «стоп-машина» от двух русских Левшей («Манифест»); и пространство пост-СССР как зона системной гибельной аномалии («Полупроводник»). Но даже на этом фоне и даже на фоне загробного «Тиннитуса» своей особенной сосредоточенностью на теме смерти выделяется медитация Михаила Максимова[2].

«Дом Дугина» (Михаил Максимов, 2019, 29 мин.) был закончен в октябре этого года и в настоящий момент распространяется по Москве при помощи курьера, которого можно вызвать через специальный сайт Aurora Inc., указав дату и время. За 500 рублей фильм (вместе с парочкой подарочных артефактов) будет привезен, показан (на привезенном проекционном оборудовании) и затем увезен[3]. Курьер обычно никак не комментирует доставленный фильм, однако предисловие самого Максимова к этой работе, приведенное на официальном сайте «Дома Дугина», заслуживает внимания.

Согласно этому предисловию фильм – как обычно у Максимова представляющий собой вольный сюрреалистический микст – иллюстрирует фантазию (автор называет ее «спекулятивным завитком судьбы») о том, что могло бы произойти, если бы в какой-то момент 70-х годов прошлого века представители московского концептуализма

2. О Михаиле Максимове см. в прошлогоднем обзоре «Русское поле экспериментов – 2018». «ИК», 2018, 11/12.

3. Роль курьера исполняется художником и выпускником Школы фотографии и мультимедиа имени Родченко Антоном Барановым, который, между прочим, и сам снимает любопытное анимационное кино.

«Дом Дугина», режиссер Михаил Максимов

(цитирую: «группа “Коллективные действия”», Андрей Монастырский, Свен Гундлах, Юрий Альберт») не одержали «ситуативную победу» над литературным оккультизмом южинского кружка (Юрий Мамлеев, Евгений Головин, Гейдар Джемаль, Оскар Рабин, арт-группа «Лианозово»). В самом деле, зритель увидит образную историю альтернативного будущего: «магические реалисты» пытаются объединить Европу и Азию «идеей переживания единой смерти человека». Как и другие фильмы Максимова, «Дом...» собран из разного рода видео, трехмерной графики и фрагментов компьютерных игр, написанных самим автором. В частности, используется аркада Auropa GraveRunner, в которой игрок бегает по бесконечному кладбищу (вообще тема кладбищ и гробов – сквозная в фильмографии Максимова), и симулятор червей ASMR Maggots Triggers (обе игры доступны в GooglePlay и AppStore).

Масштаб Максимова не вызывает сомнений – пожалуй, именно он и есть духовный наследник Евгения Юфита. Во всяком случае, обоих объединяет чрезвычайно серьезное отношение к смертности человеческой природы и внимание к плотским аспектам ухода из жизни – особенность, скорее отталкивающая, чем привлекающая, жизнерадостную и «позитивную» современную публику. У Максимова люди в кадре обычно отсутствуют, а гробовую поэтику оживляет что-то вроде оргии с участием разного рода механизмов и виртуальных сущностей. Помимо мрачной фиксации на смерти будущую перцепцию «Дома...» несомненно затруднит привлечение имени известного известного философа и публициста Дугина (в качестве «негласного наследника южинского кружка»), имеющего скорее одиозную репутацию среди прогрессивного человечества. Впрочем, этот факт едва ли всерьез обескуражит подлинного ценителя современного андерграунда. ◆

Чеклист PR-стратегии для продвижения фильма

- [ ] Определите цели продвижения и KPI
- [ ] Определите вашу целевую аудиторию
- [ ] Проведите анализ своего рынка
- [ ] Проведите анализ стратегий конкурентов
- [ ] Выберите инструменты и каналы коммуникации
- [ ] Определите бюджет
- [ ] Детализируйте это!

Чеклист составлен агентством Doing Great Agency. Мы сопровождаем по продвижению лучшие культурные проекты по всей России.

doinggreat.ru

Вадим Рутковский

ПЕЧАЛЬ ПОБЕЖДАЕТ СЧАСТЬЕ

«Одесса»
По мотивам киноповести Дмитрия Иванова
Автор сценария Максим Белозор
Режиссер Валерий Тодоровский
Оператор Роман Васьянов
Композитор Анна Друбич
В ролях: Леонид Ярмольник, Ирина Розанова, Евгений Цыганов, Ксения Раппопорт, Евгения Брик, Вероника Устимова, Степан Середа, Сергей Сосновский, Сергей Муравьев, Владимир Кошевой и другие
«Мармот-фильм», «Мосфильм»
Россия
2018

«Одесса» – фильм про город, которого нет. Даже буквально, ни одного кадра, снятого на месте действия; жемчужину у моря играют Таганрог, Ростов-на-Дону и построенные на «Мосфильме» декорации. Вынужденный шаг, следствие дурной геополитической обстановки – но, как ни странно, не во вред результату. Одесса в заглавии – Одесса, которую мы потеряли. Я не про суверенитет Украины, а про город солнца, город детства, город легенд, который может быть только грезой и жить только в воспоминаниях, как недостижимый Ливерпуль в «Ливерпуле» Лисандро Алонсо.

Фильм Тодоровского не гонится за миражами, здесь Одесса – город печали, сборный пункт большой и недружной, трещащей по швам семьи. Более того – город холерного карантина (что основано на реальном событии 1970 года), пространство, из которого не сбежать, как не сбежать от себя, будь ты хоть одессит, хоть заезжий гость. И той притворной ростовско-таганрогской Одессы, что таки проникла на экран, всего чуть; есть привоз и толика морских волн – у причала, где стоит на якоре лайнер для обсервации тех, кому позарез нужно выбраться из города. Есть тесные дворики и робкий пробег камеры по крышам, но вы же понимаете, это уже не та Одесса, про которую поют песни и рассказывают анекдоты. Ностальгия тоже не та. Да и нет в этом семейном киноромане никакой ностальгии, только разбитые сердца и утраченные иллюзии.

«Одесса» – фильм обманутых ожиданий. Даже не найдя имя Валерия Тодоровского среди авторов идеи и сценария, ждешь истории, основанной на личных режиссерских впечатлениях от старой Одессы. Настраиваешься на лирический лад, неизбежный

сентиментализм, комичный и чарующий колорит – разве может быть иначе, если Валерию Петровичу в августе 1970-го, которым датировано действие фильма, было восемь, лет на пять меньше, чем Валерику из фильма, московскому пацаненку, приезжающему к бабушке с дедушкой на каникулы. Но получаешь нечто совсем другое – инъекцию не слишком-то сладкой тоски, узор по-разному несчастливых судеб, биографии взрослых растерянных людей. Семейную хронику, прозрачно намекающую на безысходность чеховских «Трех сестер». Трагическую версию смешной песни Высоцкого – «видно быть потопу – в общем, так, один жираф влюбился в антилопу» – с сорокалетним столичным щеголем и пятнадцатилетней приморской девчонкой на позициях влюбленных.

Названия стихам дают по первой строчке – настроение всему фильму задает первый кадр: слишком раннее и потому хмурое, не похожее на открыточный рассвет в городе-курорте утро. Утро, которым Григорий Иосифович Давыдов с бидоном в руках отправляется на базар. Кто в семье Давыдовых глава, определенно не скажешь. Иногда – Григорий Иосифович (Леонид Ярмольник), иногда – его жена, в минуты волнения переходящая на идиш, Раиса Ировна (Ирина Розанова). Вырастили трех своенравных дочерей, разлетевшихся по стране; но сейчас две сестры – уже ленинградка Лора (Ксения Раппопорт) с мужем Володей (Сергей Муравьев) и дочкой Женькой (Диана Манукян) и уже минчанка Мира (Евгения Брик) с мужем Ариком (Владимир Кошевой) – гостят у родителей. Приезда третьей, младшей, Аллочки, из Москвы ждут со дня на день, чтобы вместе завтракать румяными оладьями и форшмаком за большим семейным столом – идиллия! Только никакой идиллии не будет: Лора и Мира друг друга едва выносят, а для скандала с Аллочкой хватит и телефонного разговора.

Тодоровский фиксирует крах радужных стандартов ретрофильма чуть ли не в каждом кадре: вот хотя бы привоз, где шумные торговки манят товарища Давыдова свежей рыбой – красота! Но уже носятся в воздухе слухи – «говорят, палочка, говорят, циркульный корпус уже забитый, с инфекцией бацильных забирают». А через минуту-другую никакого привоза не останется – закроет милиция. Хлопоча у стола, Раиса Ировна наивно поинтересуется: «А что Арик, теперь свинину не кушает?»; окажется, что да, не кушает, и если бы только по вдруг обретенным религиозным соображениям (что в советские 1970-е не поощряли, но хотя бы уголовно не преследовали). Все гораздо хуже: Мира и Арик решили эмигрировать в Израиль, известно же, «здесь жизни нет». «Замолчи этого идиота», – зайдется в гневе обычно уравновешенный Григорий Иосифович. «Я из принципа уеду, чтобы Аллочке жизнь испортить», – ответит Мира.

Не факт, что в Израиле все наладится: Мира то и дело попрекает Арика, коллекционера никому не нужных значков (даже на рынке не продашь); она раздражена его бесконечным терпением, тихой неревнивой любовью: «Я знаю про аборт и про того, который на красном

«Одесса», режиссер Валерий Тодоровский

“Москвиче”, я тоже знаю». – «Почему раньше не сказал?» – «Ты бы тогда ушла».

Не лучше и в семье Лоры, хотя та в муже-композиторе души не чает; оберегает гения от шума – «Володя по утрам работает», «Ему оперу заказали». Но ясно, что ничего этот помятый бородач не напишет: алкоголик (врет, что в завязке, а сам, как тать, в сумерках прокрадывается в сарайчик и тянет вино через шланжик) и бездарь (только и способен, что обвинять «кагал Блантеров-Шмантеров» – «семь лет ни одного заказа, потому что русский»).

И вот в этот дом приезжает Боря (Евгений Цыганов), муж Алки, с чемоданом шмоток и сыном Валериком – передать вещи и мальчика на руки бабушке с дедушкой, дождаться прилета жены и умотать обратно в Москву: там решается важное дело, Бориса должны назначить собкором в Бонн (чему эмиграция членов семьи подпишет, конечно, смертный приговор). Сходит с трапа самолета – весь такой модный, в белых джинсах и синей куртке, светящийся, излучающий уверенность и оптимизм. По прилете вся семья наткнется на похороны, Валера спросит: «Пап, а я когда умру?» – «Ты – никогда». – «А если от холеры?» – «Руки мой и ногти не грызи». По-другому утешит внучка Раиса Ировна: «Валерочка, не бойся, тебе еще не скоро. Сперва бабушка умрет с дедушкой, потом тетя Лора с дядей Вовой, потом уже тетя Мира с дядей Ариком умрут». «Потом ты с мамой, потом Женька?» – перехватит эстафету у бабушки Валерик. И наткнется на твердое папино: «Так, всё, никто не умрет».

Борю ждет испытание посильнее смерти – любовь; невозможная и невинная, но все равно вызывающая у окружающих если не зависть, то осуждение; и добрая Раиса Ировна будет выть в телефонную трубку дочери: «Он же тут завел, паскудник, с соплячкой малолетней». А ничего не предвещало, когда впервые возникла на экране

«Одесса»

эта Ирка (Вероника Устимова), дочь соседа Жорика, ребенок ребенком. Еще и обращалась с дурацкой приставкой «дядя». «Какой я тебе дядя? Просто Борис». – «Борис – председатель дохлых крыс». Совсем маленькая.

Я, конечно, перегнул палку, говоря про печаль и безнадежность чеховского толка. Есть в «Одессе» и симпатичный речевой колорит («Лора, я не поня́ла»), и нежные детали из детских воспоминаний: точильщик ножей, на лиман на мотоцикле, карбид и папироса с дружком-хулиганом, подбивающим стырить у бати с фильтром; от этого ветрогона Валерка научится отстаивать свои первые гражданские права: «Что я, лысый?» Будет и настоящее большое приключение: ночная рыбалка на баркасе с бегством от открывшего огонь военного патруля. В этой сцене, снятой вроде бы глазами Валерки, мы впервые увидим другой, непобедительный, растерянный взгляд Бориса. Когда лежит он на дне баркаса, ежась от ветра и пролетающих пуль, и смотрит на берег, где на мотоцикле ждет Ирка. А потом – поцелуй на рассвете, случайным свидетелем которому станет еще дед в инвалидном кресле: хоть и инсультник, а «разболтает» тайну Раисе Ировне…

Цыганов грандиозно играет сход с орбиты, соскальзывание черт знает куда, в непокой и расфокус; кода этой сюжетной линии – на теплоходе «Абхазия», куда Борис с Валеркой поселятся для «обсервации»: получить справки – и в Москву. Не с первого раза: сначала, хоть и прошли без очереди по звонку из горкома, сбегут – догадливая Ирка поймет, что из-за нее вернулись в Одессу. Потом, когда тайная любовь станет явной, «Абхазия» станет убежищем; придется выдать Ирку за родственницу, младшую сестру, и не важно, что поверить в такое родство сложно. Тут в «Абхазии» (такой же поддельной, как Одесса) случится великая сцена – в ресторане под советскую эстраду поздних 1960-х, энергичный и ласковый попс; «Ладушка», «Как виденье

неуловимо» – шлягеры открывают здесь свою тайную и темную, почти мистическую сторону, способность скрывать за вульгарными формулировками и доходчивой мелодией сокровенные вещи. Борис курит и смотрит, как Ирочка идет нарасхват, пока лабухи вытягивают: «Не умирает любовь». И кричит Вере Георгиевне, распутной эмансипированной даме, будто сошедшей со страниц журнала мод для сорокалетних (чары Вера Георгиевна расточает без разбора, от нее свой первый скромный урок плотских познаний получит Валерик): «Вы про это что знаете?» Это и к зрителю вопрос.

В «Одессе» несколько мотивов, и кто-то лениво сравнивает ее с сериалами, которые Тодоровский часто продюсирует (и иногда – см. «Оттепель» – сам снимает). Но сериалы фрагментарны, «Одесса» же едина и неделима. Внешне она спокойнее «Стиляг» или «Большого», в ней Тодоровский словно усмиряет необарочность других своих фильмов. Но неомодернизм стиля – маскировка, защита для оголенных нервов, маскировка внутренней истерики. Участь соскользнуть в отчаяние и неизвестность Тодоровский уготовил практически каждому герою: Григорий Иосифович, изгнанный женой из дома после доноса на дочь-«сионистку», будет пить – с риском для жизни – разливное ркацители из банки и жаловаться зятю: «Никто плакать не будет, может быть, Аллочка и ты, Боря. Ты же мне как сын». А потом сорвется, войдет в море и отхлебнет холерной воды: «Да, Боря, я хочу умереть, я не знаю, как жить, я все делаю не так». Вот это вино в литровой банке и пустой пляж, где сошлись два неродных по крови человека, – одна из эмоциональных вершин «Одессы». Соскользнет – буквально, за борт «Абхазии» – маленький Валерка. «Соскользнут» Лора, Володя и их Женька, сбежавшая в ночь от «забодавшей заботой» матери. «Да ты не волнуйся», – скажет кто-то посреди поисков Володе. «Трудно. Я протрезвел», – ответит тот. Примерно такая атмосфера по всей «Одессе» – еще не кончил действовать алкоголь, еще видны следы пьянящих теплых воспоминаний, но уже наступает момент нервной трезвости. Печаль побеждает счастье. Хотя тут как прочтешь; за кем окончательная победа, наверно не скажешь. ◆

Анна Филиппова

СЕДОГО ГРАФА СЫН ПОБОЧНЫЙ

«Француз»
Автор сценария и режиссер Андрей Смирнов
Оператор Юрий Шайгарданов
В ролях: Антон Риваль, Евгения Образцова, Александр Балуев, Евгений Ткачук, Михаил Ефремов, Роман Мадянов, Нина Дробышева, Наталья Тенякова, Лилия Багирова, Люси Арон и другие
«Мармот-фильм»
Россия
2019

СССР, 1957 год. В Москве с помпой проходит Международный фестиваль молодежи и студентов, спущен на воду атомный ледокол «Ленин», выведен на орбиту первый искусственный спутник Земли, над одной шестой суши заревел турбореактивный Ту-104. Снова начинают издавать Есенина, Ахматову, Зощенко и играть музыку «формалистов» Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна. После доклада Хрущева на XX съезде КПСС (февраль 1956-го) о разоблачении «культа личности» начинается большая волна реабилитаций: из лагерей возвращаются сотни тысяч «шпионов», «троцкистов», «изменников родины», занимавшихся «контрреволюционным саботажем», «пропагандой и агитацией», «оказанием помощи международной буржуазии».

Это время напряженного междуцарствия. Многие вещи – например, джаз – уже не запрещены, но еще не разрешены. Воздух беременен оттепелью, но точного понимания, когда она наступит и сколько продлится, ни у кого нет, как и понимания актуальных границ дозволенного, – ведь дракон не умер, он лишь притворился спящим.

На стажировку в столицу СССР прибывает Пьер Дюран (Антон Риваль) – французский студент и член местной компартии. Как большинство французских левых тех времен, он считает СССР защитником интересов стран «третьего мира» и осуждает колониальную политику Четвертой республики (только что закончилась бесславная Индокитайская война, и вот теперь молодежь пачками посылают воевать в Алжир). Многие европейские коммунисты – например, Жан-Поль Сартр – отстранились от СССР после задушенной венгерской революции 1956 года, но у Пьера свои причины все-таки поехать в советскую страну Оз: он хочет найти отца.

Незадолго до его рождения мать Пьера эмигрировала во Францию из СССР, где уже начал раскручиваться маховик репрессий. Она говорила с ним по-русски. «Ты сын русского офицера Татищева», – повторяла она, напоминая о дворянской чести, которую берегут смолоду.

Кажется, увещевания подействовали. Пьер – настоящий шевалье: не успев приехать в Москву, он тут же влюбляется в русскую балерину (прима Большого театра Евгения Образцова), тут же признается ей в этом, красиво ухаживает со всей горячностью и самозабвением французского любовника. Он не ведется на провокации КГБ и держит язык за зубами, щедро дает в долг, терпеливо выслушивает излияния советских граждан – от озлобленного зэка до чудачки студентки, умоляющей жениться на ней и увезти отсюда.

«Француз», режиссер Андрей Смирнов

Традиционный и насчитывающий как минимум шесть веков, с «Записок о Московии» немца-опричника Генриха фон Штадена, жанр путешествия в глубину кроличьей норы, то есть поездки любознательного иностранца в Россию, – всегда история о заложничестве, буквальном или метафизическом. Получая первые тревожные знаки (во «Французе» это слежка, принудительное общение с «куратором» из КГБ и «обобществленная» устная речь советских граждан, растворившихся в авторитетном дискурсе[1] и разговаривающих газетными штампами), гость делает вывод о том, что местные граждане, вероятно, несвободны и живут в искаженной реальности. Довольно скоро, однако, он сам оказывается втянут в русскую, чудну́ю и витиеватую, жизнь в условиях «смещенной нормы». То есть становится таким же ее заложником, как и жители хтонической страны чудес, теряя свою спасительную остраненность. Или он теперь соучастник? Эта вербовка необратима: Россия засасывает. Так и Пьер, даже спешно уезжая из СССР, осознает, что увяз и его жизнь теперь навсегда связана с этой страной.

1. Термин А.Юрчака.

На самом деле Пьер Дюран не только главный герой, но еще и наш alter ego на два с лишним часа. Зрителю тоже выгоднее притвориться иностранцем – так и интереснее, и чуть менее страшно потом выходить из кинозала, зная, что декорации за шестьдесят лет изменились, а суть осталась та же.

Пьер с энтузиазмом погружается в расследование судьбы отца и знакомится с представителями почти всех советских сословий: подпольными художниками, студентами, рабочими, откинувшимися зэками, интеллигенцией «из бывших», в том числе двумя сестрами-смолянками (выпускницами Смольного института благородных девиц), отмотавшими нехилые сроки в ГУЛАГе: плотная, напряженная сцена встречи Пьера с ними в тесной прокуренной коммуналке как будто

«Француз»

отдельный фильм в фильме, не в последнюю очередь из-за блестящей игры Нины Дробышевой и Натальи Теняковой. Таких женщин, сохранивших на себе печать «той России» и, думается, осознающих себя ее атташе в новом мире, Александр Подрабинек точно назвал «дамы из прошлого века». «Они были не просто из ряда вон выходящие, они были вне всяких рядов и сравнений. Они были отблеском исчезнувшего мира, другой культуры, иных отношений. Живое воспоминание о стране, которой не стало» (А.Подрабинек. «Диссиденты», 2015, Издательство Елены Шубиной).

Сквозь эстетичную ностальгичную черно-белую гамму фильма проглядывает портрет не только СССР конца 1950-х, но и российской дореволюционной Атлантиды – «богатой, ни на кого не похожей», как скажет потом отец Пьера, тот самый граф Татищев (Александр Балуев в своей, вероятно, лучшей роли), и добавит: «а не нынешний колхоз нищих за колючей проволокой». Когда Пьер все-таки найдет «папеньку», состоится их единственный в жизни разговор, больше похожий на

дуэль. В лучших традициях классицизма и популярного дворянского жанра «наставление отца к сыну» Татищев упрекнет сына за коммунистические фантазии и наивность, но поделится главным жизненным достижением – теоремой, доказывающей существование Бога. Даже в колымском бараке Татищев доказывал теологические максимы через математические формулы. Пьера это одновременно восхищает и пугает: тяжела ноша российского дворянина.

Вообще, учитывая, что «Француз» вышел в прокат в России в 2019 году, трудно удержаться от того, чтобы маркировать его как «роман воспитания». В чистосердечном Пьере невольно видится нынешняя идеалистическая молодежь, жаждущая перемен, но часто забывающая (или не знающая), в какой стране живет. Друзья Пьера – балерина Галкина и фотограф Успенский – периодически снабжают его устным подстрочником, переводя «с русского на советский». Без этого словаря русскому человеку и сейчас не обойтись, и в этой связи просветительская функция «Француза» колоссальна. Старшее поколение полюбит в этом мемуаре педантичную реконструкцию эпохи с ее характерными артефактами – вином «Лидия» и фокстротом «Истамбул», молодое найдет увлекательный рассказ о том, «без чего нас невозможно представить, еще труднее – понять».

Фильм, кстати, посвящен тогда еще совсем молодому Александру Гинзбургу, главным проступком которого было указание собственного имени и адреса – неслыханная по тем временам дерзость – на обложке издаваемого им неофициального журнала «Синтаксис» (в фильме – «Грамотей»). За это он отсидел свой первый срок в два года.

Однако ловишь себя на мысли: что значит «неслыханная по тем временам»? Критерии «дерзости» сейчас еще более девальвированы. Можно не издавать никаких журналов, не оставлять там своего имени, можно вообще ничего не делать, все равно при случае будешь виноват. Еще одна русская черта, которая безжалостно препарируется во «Французе», – привычка к увещеваниям: раньше было хуже, сейчас уже не так. Жить стало лучше, веселее. Проблемы есть, но это перегибы на местах. Когда Пьер только приезжает в Москву и попадает в дом к писателю Чухновскому, тот на повышенных тонах (вероятно, подозревая, что в доме стоят прослушки) объясняет: «Сегодня это другая страна, не та, что была при Сталине! И органы госбезопасности во многом другие. И люди там поменялись, и установки другие...»

«Француз» – отеческое напоминание Андрея Смирнова: страна другая, люди и установки те же. Не будьте наивными и берегите честь смолоду. ◆

Вероника Хлебникова

БУДЬТЕ РЕАЛИСТАМИ, ТРЕБУЙТЕ НЕВОЗМОЖНОГО

«Грех»
Il Peccato
Авторы сценария Елена Киселева, Андрей Кончаловский
Режиссер Андрей Кончаловский
Оператор Александр Симонов
Композитор Эдуард Артемьев
В ролях: Альберто Тестоне, Якоб Диль, Франческо Гаудиелло, Адриано Кьярамида, Джанлука Гуиди, Орсо Мария Гуэррини, Александра Дейнега, Глен Блэкхолл, Анита Пититто, Массимо Де Франкович и другие
Jean Vigo Italia S.r.l., Продюсерский центр Андрея Кончаловского, Rai Cinema
Россия – Италия
2019

1511 год, сохнут краски свода Сикстинской капеллы в Ватикане. Данте умер, Пушкин не родился. Гений со злодейством еще не устаканились в мраморе формулы.

Вопросом «А Бонаротти? Или это сказка тупой, бессмысленной толпы – и не был убийцею создатель Ватикана?» новый фильм Андрея Кончаловского не задается.

Достаточно того, что гений и титан Микеланджело Буонарроти Симоне не моется, смердит, скандалит и ловко обращается с монетой, вкладывая деньги римских заказчиков в тосканскую недвижимость, пока Флоренция переходит из рук в руки. Все кому не лень честят его канальей и за грехи сулят гореть в аду. Впрочем, ад и так с ним неразлучен. Микеланджело буквально держит ум в аду и, кажется, готов отправиться туда целиком лишь затем, что его сочинил великий Данте.

В норме – видеть призраков, ангелов и чертей там, где потомки списали бы на НЛО и стресс. Как человек своей культуры, Микеланджело видит. Как человек своего ремесла, он выпадает из разговора, засмотревшись на форму пальцев собеседника.

Его истинная оптика – поэзия Данте. Он посещает покои опального поэта в замке маркиза Маласпина, шпарит «Ад» наизусть и надеется на встречи. Поэт – легитимная фигура посредника между героем и богом, оставшаяся таковой для советских интеллигентов XX века, отправлявших религиозный культ искусства.

Сомнительная добродетель мастера не помешает восторженному Вазари видеть в Микеланджело явление «скорее небесное, нежели земное», но жизненные стандарты XVI века таковы, что без греха примерно ни вздохнуть, ни повернуться. Корысть – смертный грех,

наставляет героя папа римский Юлий. Он признает Микеланджело «божественным» и самолично угощает палкой. Грех возвышать голос на отца, пеняет брату благочестивый Буонарроти с тонзурой. Грех заноситься перед коллегами, увещевает папа римский Лев. Комичный обвинительный рефрен развоплощает грех в макгаффин. Это неожиданный и веселый трюк. Он переводит фокус с мнимых грехов на трагикомические издержки дара и перечеркивает ожидания. Не будет ни исповедального байопика, ни житийного лубка, ни третьей серии «Андрея Рублева», чей сценарий Андрей Тарковский и Андрей Кончаловский писали вместе. Котят и лучезарных детишек, создающих благостное мельтешение в кадре, тоже лучше бы не было, но они у Кончаловского в давнем комплекте.

«Грех», режиссер Андрей Кончаловский

Будут узнаваемые мотивы, переходящие от «Рублева» к «Асе-хромоножке», от «Курочки-рябы» к «Дому дураков», из «Белых ночей почтальона Тряпицына» в «Рай». Упереться камерой в зенит, как при Рерберге, и срифмовать тосканский простор с нижегородским окоемом «Аси...» в незнакомом Чинквеченто ракурсе.

Или приравнять ликующую радость бытия к здоровой физкультуре. В «Дворянском гнезде» задорно бегали баре, догоняли друг друга неутомимые колхозники в «Асе...», духоподъемнее прочих мчалась курица в «Курочке-рябе». Побегут и подмастерья Микеланджело.

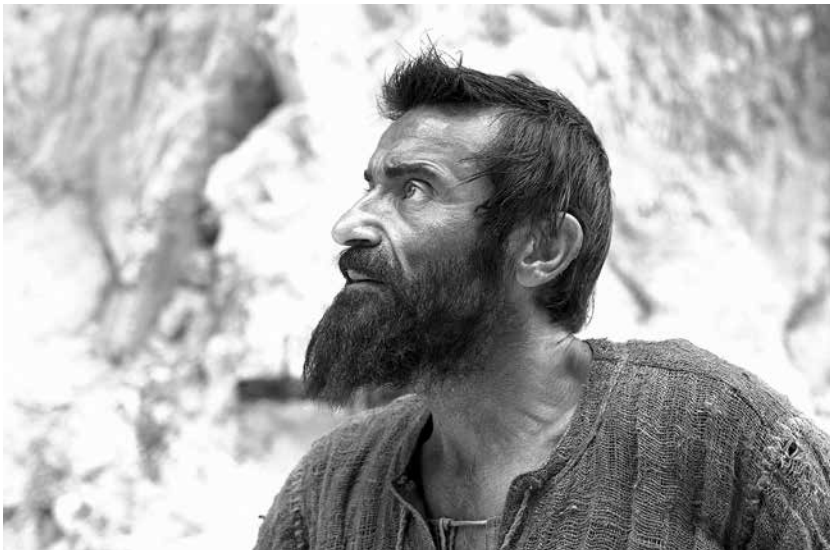
Или примерить титану Возрождения маску скомороха и раскачать качели величия и слабости от земли до неба. Исполнитель главной роли Альберто Тестоне, обладая портретным сходством с Микеланджело, неуловимо напоминает габитусом и суетливой скоморошьей пластикой Ролана Быкова в «Рублеве». Будет мраморная рифма и к металлу «Колокола», но без надмирных проекций. Кончаловский с Тарковским ни в чем не схож, и вместо метафизической бездны его героя ждут

«Грех»

житейские закоулки и тупики, которые тот, невзирая на склонность к Данте, обходит совершенно в духе Боккаччо. Даже ключ к предательству немецкого подмастерья – отборная цитата из «Декамерона». Из проверенных приемов и нового материала в фильме с обманно патетическим названием проступают эксцентрические черты плутовской комедии о горемычных похождениях Буонарроти среди грехов, чертей и похожих на них благодетелей.

«Греху» Кончаловского близка квазидокументальная комедия Абеля Феррары «Томмазо», не потому что тоже об артисте, снята в Риме с участием жены и открыто автобиографична, но трагикомическим танцем ужа на сковородке, шатающим театрального режиссера и анонимного алкоголика между повседневным бытом и экстатическими видениями расправ, катастроф и даже Креста.

У Кончаловского резчик «Давида» и «Пьеты» превосходит непрезентабельностью Джотто в «Декамероне» Пазолини, чей подмастерье смеется: «Учитель, разве, встретив тебя под дождем на дороге в таком плачевном виде, мокрого и в жалких обносках, можно вообразить, что ты знаменитый на всю Италию художник?» Оборванный, навьюченный грехами, то есть прозой жизни, пройдоха Микеланджело снует между Сикстинской капеллой и каррарскими каменоломнями, шагает долинами Тосканы, бормочет проклятия шлюхе Флоренции, предавшей Данте, ничему не научившейся у Полициано с Фичино. Нелепый, как самогонщица Клячина из русских девяностых, так же на ходу костерившая «демократию», «свободный рынок» и трезво замечавшая, что кругом «пьянь да ворье», он слагает филиппики против родины, и пока грязные ноги месят прах, думы его высоко. Фильм полон подобных контрастов и комических несоответствий. В центральной сцене образ мелкой человеческой фигуры подле колоссальной каменной глыбы взят, кажется, из сонета самого Микеланджело:



«Грех»

Я вижу столько мерзости и зла,
что лучше этот мир не видеть больше.
И только дар, что ты посеял, Боже,
стал для меня опорой. Как скала.

Хлипкий человек уперся в глыбу мироздания, белую, как сахар, непроницаемую, как мрамор, ни сдвинуть, ни познать. Всяк волен извлечь из нее ту или иную форму, как слепые на ощупь облекали в слова слона, получая на выходе змею или веревку. У Микеланджело выходила как живая человеческая плоть, дерма, сухожилия, а должен был, ему казалось, – Бог. Забормотанное репризами мелких грешков это чувствительное противоречие разрешится в финале. Незадолго до того Кончаловский цирковым приемом покажет мельком исторически достоверного слона папы Льва X.

Стэнли Кубрик в «Космической одиссее» водил вокруг черного камня бессмысленных обезьян для пробуждения в них самосознания. В «Грехе» вокруг белого камня суетятся люди, по-прежнему беспомощные. Анаграмма черного монолита, сделавшего из обезьяны человека, этот белый параллелепипед теоретически делает человека богом, поддерживая в нем творческий огонь. Только горестный плут Микеланджело не уверен в своей божьей искре. Собственные труды, включая Моисея, уже высунувшего из мрамора мощное колено, его не убеждают. Был бы Данте, он бы подтвердил. Герой полирует колено, взывает к духу Алигьери, простодушно клянчит – покажись, мол, где ты? Разве что в шкаф со свечкой не залезет. Разговор с вечностью не клеится против всех канонов этого почтенного жанра. Вместо русского космизма – балаган, бред наяву или ночной кошмар. Гений у Кончаловского – смешной человек и волнуется по смешному поводу: сойдутся ли гений и благодать?

Мне дорог мир, я ранен красотою –
как их презреть, чтоб получить досрочно
блаженного бессмертия залог?

Сонеты Микеланджело и площадная поэтика Кончаловского – вещи, как будто несовместные, но она, пожалуй, единственный способ ходить по земле, когда вокруг сплошная божественная вертикаль. Чтобы адекватно разместить ее в кадре, выбран практически квадратный формат 4:3 вместо широкоэкранной фрескоподобной простыни анаморфота. В остальном фильм бежит возвышенного, предельно заземлен и нарочито антиинтеллектуален. Зато экстремально живописен.

Статичные мизансцены, выстроенные в глубину, воспроизводят канонический объем и чуть не уют ренессансной картины с непременной далью в окошке на третьем плане, лошадиным крупом в проеме дверей, в полном соответствии с только что добытой у природы перспективой арок и в точку сходящихся пространств. В интерьерах оператор Александр Симонов работает даже на опережение: переходит от позднего Ренессанса к раннему барокко, проливая на тьму скульптурный свет Караваджо. Странным образом вместо драматического взаимодействия нескольких планов в глубинной мизансцене на экране умиротворенное созерцание. Чувственность устранена. Сцена, где подмастерье читает каменотесам непристойные стишки Пьетро Аретино, дышит белокаменным покоем. Из сцены, где Микеланджело берет и рассматривает руку содрогающейся в оргазме женщины, изъят секс. Материальная сторона мира как будто снимает соблазнительные костюмы и остается голая, бесполая идея формы, возможно, Бог. Тот самый, Которого славит Микеланджело, празднуя красоту человека.

Исследователь живописи Ренессанса Бернард Бернсон отмечал, что все флорентийцы были восприимчивы к материальной сущности видимого мира и умели с ней работать. Микеланджело работал с реальностью, не оскорбляя ни плоть умервщлением, ни дух натурализмом. Финал фильма – как раз рождение реалиста из духа небесной музыки. «Молчишь?» – возмущенно вопит Микеланджело призраку Данте, требуя невозможного. «Слушай», – врубает призрак аудиовизуальный дивертисмент союза неба и земли. Нечесаному неоплатонику откроется, что противопоставление материи и духа – грех, покрупнее прочих предрассудков. Если обретение Бога в каждом атоме можно назвать хэппи эндом, то для смешного гения Микеланджело это именно он. ◆

Егор Беликов

ЛЕКАРСТВО ПРОТИВ МОРЩИН

Гибридная война от «Т-34» до «Аванпоста»

«Т-34»
Автор сценария и режиссер Алексей Сидоров
Оператор Михаил Милашин
Композиторы Иван Бурляев, Дмитрий Носков, Вадим Маевский, Александр Туркунов
В ролях: Александр Петров, Виктор Добронравов, Ирина Старшенбаум, Винценц Кифер, Петр Скворцов, Семен Трескунов, Антон Богданов, Василий Уриевский, Василий Буткевич, Ярослав Штефан и другие
АМЕДИА, «Марс Медиа Энтертейнмент»
Россия
2018

«Аванпост»
Режиссер Егор Баранов
Автор сценария Илья Куликов
Операторы Юрий Коробейников, Сергей Трофимов
Композитор Райан Оттер
В ролях: Лукерья Ильяшенко, Петр Федоров, Светлана Иванова, Алексей Чадов, Ксения Кутепова, Константин Лавроненко, Филипп Авдеев, Артем Маркарьян, Сергей Годин, Артем Ткаченко и другие
1–2–3 Production, TNT-Premier, Канал ТВ-3
Россия
2019

Один крупнобюджетный фильм вышел в самом начале 2019 года, другой – в конце, обе картины вызвали дискуссии, в отличие от предшествовавших лидеров проката, выступавших на правах бесспорно главных русских фильмов года, для всех и каждого («Легенда № 17», «Движение вверх»). Обе о тотальной милитаризации и мобилизации: каждый герой, даже самый гражданский из гражданских, по итогу подвизается на передовой. Авторы «Т-34» и «Аванпоста» отказываются от разговоров о вечном в контексте пребывания живого человека на поле боя: их взгляд более прагматичен. В традиционно лукавом ширпотребном российском кино обе картины – воплощения вечно холодной (и непрерывно охлаждаемой) гибридной войны.

Есть и различия. «Т-34» занимались главные провластные (хотя формально независимые) киноструктуры страны – «Марс Медиа» продюсера Рубена Дишдишяна, студия «ТРИТЭ» Никиты Михалкова и прокатчик «Централ Партнершип», славный спорными цензурными решениями. «Аванпост», в свою очередь, блокбастер на словах куда более прогрессивный – это кино о будущем, а не о прошлом (хотя обе картины, конечно, представляют весьма конкретный взгляд на настоящее) и сделано новейшей киностудией TNT-Premier, созданной онлайн-кинотеатром Premier (первая отечественная картина с таким большим бюджетом, права на которую принадлежат интернет-компании), продюсеры – Федорович и Никишов, ответственные за канал ТВ-3 и удивительные жанровые эксперименты

вроде «Бонуса» Германики, «Обычной женщины» Хлебникова и залихватского «Гоголя», упрочить прокатный успех которого собирается режиссер Егор Баранов.

Даже если обойтись без шизофренической нумерологии («2019-й – год между прошлым и будущим, переход от декады к декаде, последний протуберанец болезненной исторической памяти XX века» и т.д.), очевидна переходность и пограничность этих похожих-непохожих фильмов. Пока кинопрокат переживает не лучшие времена, стриминговые сервисы врываются на ту же территорию, где недавно процветали только традиционалисты. Если использовать терминологию маркетологов, то у авторов «Аванпоста» должно быть конкурентное преимущество. Какие же предлагаются новые смыслы? Разберем по порядку.

Танкист на крыше: «Т-34»

Танковый биатлон – реальный военно-прикладной вид спорта, совмещает в себе гонку на бронированных машинах по специальным полигонам и прицельную стрельбу по мишеням. В чемпионате по этому виду спорта, в котором участвует Россия, она же и непрерывно ежегодно побеждает, пока наши сборные все чаще не пускают на настоящие олимпиады. Кстати, в аналогичном европейском первенстве так же неизменно лидерство Германии. Пусть использование машин смерти в качестве спортивных снарядов напрямую противоречит принципам антивоенной кубертеновской олимпийской хартии, это не мешает процветать масштабной сублимации, заметной и на уровне государственной пропаганды (в анонсе телетрансляций танкового биатлона утверждается, что этот вид спорта придумал чуть ли не министр обороны Шойгу), и на уровне российского общества. В последние годы на рынке многопользовательских онлайн-видеоигр взлетают, вслед за белорусской World of Tanks, многочисленные псевдореалистические, а на деле аркадные (то есть легкие для изучения) танковые симуляторы, где любые люди с самых разных устройств могут биться стенка на стенку. Это весьма симптоматично для страны, где 9 Мая – важнейший и последний из объединяющих население в едином порыве, как когда-то сама война, национальный праздник.

Герои «Т-34» Алексея Сидорова – европейские чемпионы по танковому биатлону, разве что стреляют они не по мишеням, а по другим боевым машинам и их экипажам. Война для них не величайших масштабов трагедия (об этом они лишь разок картинно поплачут в одной показушно лирической сцене), а азартная игра, где ставка размером в человеческую жизнь невелика. Война становится пусть смертельной (для проигравшего), но забавой, и в этом сокрыто самое значительное и знаковое художественное допущение фильма, исполненного в жанре симфонии архетипов.

Персонаж главной звезды картины Александра Петрова (он в своем более чем привычном образе гипотетического русского лихого человека – подчеркнуто нестоличного, простого и сноровистого, остроумного

«Т-34», режиссер Алексей Сидоров

и отчаянного; с поправкой на обстоятельства места и времени он играет то же самое, что в фильмах «Лед», «Притяжение», «Текст», «Анна») – бравый лейтенант Николай Ивушкин. В первой сцене появляется в кадре, чтобы где-то под Москвой в 1941 году показательно срубить топором верстовой столб, да не наш – табличка, которую герой доламывает кирзовым сапогом, указывает, сколько ехать до берлинского района Митте. Решимость бить нацистских захватчиков он выражает в побуквенном следовании красноармейскому уставу: пока на фронте все руководители с лицами, залитыми кровью, находясь без ресурсов и сил, мечутся и не понимают, что делать, он как командир экипажа танка Т-34 полон решимости взять ситуацию в свои руки – тут же строит отчаявшихся подчиненных и придумывает тактическую схему, как побить целую нацистскую танковую роту. План успешно исполнен, но герой все равно терпит потери среди личного состава и попадает в плен.

Бездумной самоотверженности Ивушкина вполне соответствует такая же несвоевременная азартность антагониста, нацистского офицера Клауса (Винценц Кифер), который решает эксперимента ради выдать в управление арестанту – попавшему в концлагерь где-то под Тюрингией (возможно, подразумевается Бухенвальд) пленному Николаю, его тезке, – и набранному им экипажу трофейный танк Т-34, привезенный с фронта. Для него это развлечение сродни выступлению лагерного ансамбля из арестантов – такой концерт давно стал стереотипом европейского кино о Холокосте (такой же несчастный оркестрик играет на ж/д платформе, куда прибывает поезд с новыми арестантами, в том числе с Ивушкиным). Но в то же время он проявляет танкистскую солидарность и уважение к достойному сопернику по танковому биатлону, ведь Ивушкин, как выясняется, побил именно роту Клауса в том знаковом бою начала войны.

«Т-34»

В современном отечественном военном кино сторона нацистских захватчиков показывается традиционно обезличенно – например, во «всенародно успешном» фильме «28 панфиловцев» враги представлены как биомасса без личных признаков. Тем символичнее, что немцы в «Т-34» не обезличены, в том числе неожиданно и офицерский состав, с которого даже в самой либеральной военной пропаганде никогда не снималось ответственности за военные преступления. Клаус выводится как антагонист, к которому допустимо внезапное зрительское сочувствие как к достойному спортивному сопернику, да и схожесть имен героев – Клаус – Николяус – намекает на то, что оба героя находятся в одинаковой ситуации подчинения беспощадному военному молоху. Поэтому, кстати, перевод немецких реплик дан не за кадром и не субтитрами, а силами такой же, как Ивушкин, случайной арестантки Ани, владеющей языком, героини Старшенбаум: персонаж-немец и его речь перестают звучать как нечто чужеродное. Да и сам немецкий благодаря стараниям вечно второпланового артиста-харизматика Винценца Кифера уже не звучит агрессивно, как его принято подавать в военном кино.

После того как обросшего за годы скитаний по плену Ивушкина в стробоскопическом свете молний недолго попытают, он наберет новый голодающий экипаж, в том числе чудом попавшего в тот же лагерь мехвода, что воевал с ним в том бою под Москвой, карикатурного белоруса Василёнка (Виктор Добронравов). Сборную по танковому биатлону приглашают на тренировочный бой: они должны выступить легкой мишенью на нацистских стрельбищах. Здесь снова заметна навязчивая державность фильма: офицер рассказывает курсантам на танковых учениях, что если они научатся побеждать русских, то англосаксы им будут нипочем.

Ивушкин и его бригада катаются на отремонтированном Т-34 так легко и талантливо, словно танцуют: под музыку Чайковского фигурно

и хореографично крутятся по полигону, даже немцы восхищены неожиданным зрелищем. С той же балетной легкостью они украдут несколько танковых снарядов и уедут с полигона вместе с танком в сторону фронта. С собой они подберут Аню, впрочем, для женщины в этой мачистской картине заготовлено лишь место временной кухарки и будущей надежды на долгую счастливую жизнь, если, конечно, Ивушкин сотоварищи победит в решающем бою с Клаусом, а она выйдет через лес к своим.

Бои – и открывающий, и последующие – показаны в исключительно видеоигровой динамике. Локация здесь – словно карта, которую можно выбрать в меню (из опций есть заснеженная Россия и летняя Германия), со случайно сгенерированным ландшафтом и небольшим столь же рандомизированным немецким городом. По карте раскиданы запасы (в том числе продовольствия – по дороге экипаж комично подбирает кочаны капусты на рынке, что на главной площади городка) и доступная техника (в какой-то момент бригада Ивушкина захватывает второй танк). Во всех боевых сценах немало визуализаций траекторий полетов танковых снарядов в рапиде, с разлетающимися искрами и взрывами. В тех же онлайн-играх так выглядят видео после боя – игра живописно демонстрирует, как вы победили соперника или как он взорвал вас. Сам бой уподобляется благородной командной игре: большую часть экранного времени занимают включения из танка с рабочих мест Ивушкина, Василёнка и прочих, которые усердно крутят ручки наводки башни, в поту и чаду управляют гусеницами и так далее. Это кино о том, как талантливая команда единомышленников делает то, что должно, и будь что будет, а ведь такой жанр духоподъемной производственной драмы более свойственен американскому кино (например, только что в мировой прокат вышел схожий по смыслу «Форд против Феррари»).

Лейтенант Ивушкин, кстати, действительно существовал, но имя у него было другое, как и обстоятельства его великого танкового боя: детали додуманы, драматургия докручена. «Т-34», пусть и основан на отдаленно похожем эпизоде реального подвига, все же сплошная выдумка, причем нарочитая, обусловленная искажениями народной памяти, которая требует от военного кино не драмы, а «чтобы наши побеждали», несмотря ни на что. Герои – от сохи, подчеркнуть это призвана неумная и неуемная афористичность реплик, выдаваемых очередями: «Москва – Воронеж, хрен догонишь», «Шо, обосралися?», «Чтоб у тебя печень лопнула», «Учись, Квазимода!», «Бодро кошку уконтрапупил! – А шоб не мявкала!», «Эй, фриц, дизель до полной, ферштейн?», «Родной, я ж тебя, как Сталина, ждал», и это беспрерывно. Сталинизм показывается в «Т-34» вроде бы исторически точно, но будто походя, как любой другой взятый в оборот архетип военного кино, – без малейшего осмысления.

Гибель едва ли не безымянных героев, сослуживцев супергероя Ивушкина, почти не отмечена. Скоропалительно и развитие любовной

линии Ивушкина и Ани, которая завершится преждевременной сценой соития в ночном лесу. Куда важнее оказываются гляделки протагониста и антагониста, которые перебросятся за фильм всего парой реплик, но зато будут непрерывно смотреть друг на друга в перископы. Война этих двух – не священная, просто очередная партия игры в танчики. Финальный диалог лишь подтверждает популярную в последние годы сентенцию «Можем повторить» наперекор лозунгу прошлого «Лишь бы не было войны». Почему бы и не повторить, если для этого надо влезть с верными друзьями в любимый танк?

– Ну шо, кончились фрицы?

– На наш век хватит.

Великая Мистическая: «Аванпост»

Будущее – недалекое, во всех смыслах. Россия почти не изменилась за прошедшее время, год не называется, в качестве примет времени заметны разве что небоскребы по образу и подобию зданий Москва-Сити и летающие вокруг них дроны-доставщики. Впрочем, есть незыблемые вещи: в случае чего все устремляются к телевизору, чтобы узнать, что по этому поводу думает государственная пропаганда. Почти на всей территории планеты, кроме Москвы и окрестностей (видимо, подразумевается, что «мы русские – с нами бог»), отключились электричество и связь, гражданские предположительно погибли. Когда спадает всенародная месячная депрессия, сразу несколько героев устремляются на аванпост, в честь которого назван фильм (это не совсем объяснимо, ведь наспех возведенный военный поселок на границе «круга жизни» покажут всего пару раз).

Юрий (Петр Федоров) – убер-драйвер из Подмосковья с психически больной матерью. Столичные обстоятельства почти не изменились, автопилот не заменил дешевого ручного труда людей, которые устало садятся в прокатные машины на парковке у Курского вокзала, вяло украшенной на компьютере неправдоподобными голограммами, и катаются по московским спальникам, ксенофобски превращенным постановщиком Егором Барановым в чечен-тауны: по темным проулкам бродят подозрительные бородатые кавказцы, на тротуаре пасутся бараны. Режиссер с легкостью разрешает обозначенную еще Скорсезе трагедию одинокого ночного водилы: если Трэвис Бикл вернулся с войны глубоко сломленным, то Юра уходит туда же, вызванный повесткой, безо всяких сожалений. Плох тот таксист, который не мечтает стать танкистом. Для русских маргиналов жизнь в борьбе обретает смысл. Великая Отечественная кончилась, а враг наш остался на месте, даже больше – окопался, замаскировался. Фашист всегда рядом, нужно только найти его и сорвать фальшивые усы. Олег (Алексей Чадов), напротив, потомственный солдат, сын и брат контрактника (отец оказался за «кругом жизни», брат погиб в Сирии – еще одна сценарная злободневность), на аванпосту персонаж не случайный. Тем роковым вечером он, находясь в увольнительной, переспит с медсестрой Аленой

«Аванпост», режиссер Егор Баранов

(Лукерья Ильяшенко). Все они встретятся с командованием – майором Долматовым (звягинцевский артист и каннский лауреат Константин Лавроненко никак не находит себе ролей по способностям) и полковником Мариной (Ксения Кутепова) – и отправятся бороться с невидимым врагом, пока из новых данных разведки не выяснится, что они воевали сами с собой.

Для нового вида российского крупнобюджетного кино, если судить по «Аванпосту», будет характерна иносказательная, междустрочная критика в адрес современных властей, настолько двусмысленная, что может сойти за ироничную похвалу. Олег разок аккуратно скажет, что после ЧП даже телевизор стало можно снова смотреть, ведь по нему не врут. Значит, в прошлом, то есть в наше время, врут – довольно забавно слышать это в фильме, инфопартнером которого выступает как раз телеканал. Но это ТВ-3, которому всегда была свойственна конспирология, он и сегодня известен по теглайну «Первый мистический». В то же время предполагается, что примерно тому же руководству страны (а о качественных переменах в структуре правительства не говорится ни слова) в случае столь массивной ЧС будет по силам взять ситуацию под контроль. Покорно-подавленное население дает карт-бланш армии, которая – вот единственное позитивное политическое изменение ближайшего будущего, обещанное «Аванпостом», – стала подавляюще контрактной.

Начинается настоящая война чекистов с масонами, дословно описанная провидцем Пелевиным в недавнем романе «Лампа Мафусаила». Масонами в данном случае выступят приспешник захватчиков, мутный подросток (Филипп Авдеев). Врагов же будет всего двое, и это обычные колонизаторы с другой планеты. Следуя старой как мир неподтверждаемой теории о зарождении жизни на Земле, Баранов заявляет, что люди созданы по своему образу и подобию сумрачными

«Аванпост»

пришельцами. Контролировать процесс послали Ида (Артем Ткаченко). Рептилоиды выглядят как мы, но у них вниз от носа на месте рта некрасиво вылепленные из пластического грима две кожистые складки. Анатомическую неоднозначность иные скрывают моднейшим высоким воротником.

Если в «Т-34» целью существования героев становится джентльменское спортивное соглашение, то в по-телевизионному перенасыщенном «Аванпосте» заготовлено множество противоречивых назиданий. Следуя доктрине обманутого миллениальства, исчерпывающе высказанной на заседании ООН Гретой Тунберг, Баранов полагает, что люди – величайшее оружие из когда-либо созданных на планете, поэтому нами и заселили планету, чтобы мы сами поубивали друг друга и подготовили жилплощадь для будущих квартирантов (довольно наивно, ведь есть куда более эффективные способы для экстерминатуса, чем заселение планеты пусть деструктивными, но всего лишь существами). Понятен и прост преподанный урок: людьми двигают первобытные инстинкты размножения, даже самые миролюбивые религии толкают нас воевать, и инопланетчикам-вертухаям приходится лично «увольнять» обслуживающий персонал планеты.

Характеры обоих главных героев куда более размыты, чем у того же озверевше-решимого кандидата от народа в лице Ивушкина из «Т-34». Обретший долгожданную власть бывший таксист Юрий в критический момент легко насилует телекорреспондентку Олю (Светлана Иванова, к характеру ее героини даже пытаются недолго приделать бэкграунд: она рассказывает и о разводе, и о журналистской отваге, но все равно остается мелким субъектом поля виктимности, не более), за кадром зачиная нежеланного ребенка. Тот, по замыслу авторов, становится символом возможного возрождения человечества, наряду с другим последним шансом, великодушно предложенным авторами, – в финале

перед немногочисленными героями ставится задача перевоспитать прилетевших в анабиозе рептилоидских детей, заодно людям и ящерам нужно будет заново заселить покинутую Землю. Другой, контрактник Олег, мучимый комплексом вины перед куда более мужественными отцом и братом, столь же быстро сходится с медсестрой. Подразумеваемая разница между настоящим защитником Отечества и его трусоватым последователем-призывником эфемерна: для обоих жизнь обретает смысл в бою, и, несмотря на авторское порицание такого пути, другой судьбы им не заготовлено.

Получается, сам Баранов не далеко отстоит от порицаемого им бездумного, по его мнению, человечества и видит смысл в войне, пусть даже с невидимым врагом, в роли которого оказываются те же люди, поднятые с Земли некромантами-инопланетянами. Пусть он ничтоже сумняшеся дословно воспроизводит сцену из «Иванова детства» Тарковского с поцелуем над окопом, но целуются там будущий насильник Юрий с будущей жертвой. На войне все средства хороши. Единственные неочерненные персонажи – командование: суровый Долматов как воплощение в жизнь сильной путинской руки и решительная Марина, готовая в тактических целях завести сотрудничество с Идом (причем предпосылкой к оному становится связной-экстрасенс, в лучших традициях канала ТВ-3).

С «Т-34» фильм роднит бесконечное любование боевыми сценами, в этот раз построенными на саспенсе. Молодецкое показательное танковое шоу времен ВОВ уходит в прошлое, и в угоду эффективности бои ведутся строго позиционные, с применением инновационной техники, которую в «Аванпосте» изображают все те же голограммы (сочтем это за ненарочную метафору эфемерности инноваций в отечественной военке). Нового гуманизма от силовиков можно не ждать. В критический момент военные просто давят без сомнений при помощи танка зомби-гражданских, которых в случае хэппи энда наверняка можно было бы просто расколдовать. Пока на улицах бушуют митинги и крестные ходы (еще одна примета будущего времени), власти предержащие продолжают в целях спасения паствы ее душить, и несмотря на попытки придать неоднозначности характерам обитателей аванпоста, те все равно становятся последней надеждой человечества, а значит, и зрительской ролевой моделью. Новейшее прогрессивное российское кино рекомендует в случае чего не жалеть окружающих и смело подбрасывать их в топку прогресса, а новое топливо, как известно, бабы нарожают.

Злобные буратины

В отличие от эскапизма советской поры, породившего изощренный эзопов язык, художественный мир аллюзий, нынешние мастера культуры уходят от реальности, чтобы остаться на плаву[1].

Когда Алиса и Базилио убеждали Буратино согласиться на заведомо невыгодную сделку, а того терзали смутные сомнения, парочка сказочных аферистов уговаривала его фразой: «Буратино, ты сам себе

1. *Елена Стишова.* Почему в России не хотят снимать кино про нашу жизнь, https://kinoart.ru/opinions/pochemu-v-rossii-ne-hotyat-snimat-kino-pro-nashu-zhizn

враг». Сами себе главные враги, злобные буратины стали главными героями в сегодняшнем военном кино со временем действия по обе стороны от настоящего – и в будущем, и в прошлом – и с различными источниками финансирования. Главный военный подвиг, который им предстоит совершить, – убрать ногу с собственного горла.

Единственная проблема (если это вообще можно считать проблемой – авторы, включая режиссера Алексея Сидорова, полагают это особенностью его супергероического характера) лейтенанта Ивушкина в его излишней решимости, которую диктует ему ребяческий азарт в убийственной игре, на войне вроде бы недопустимый. Единственное предназначение тестовых россиян, контрактника Олега и призывника Юрия из «Аванпоста», – воевать, просто выпускать очереди во все живое, что полезет на линию защиты из темного леса (именно с такого пролога-флешфорварда начинается фильм).

Пока рефлексия отселена на периферию авторского кино («Дылда», «Война Анны»), широкомасштабные блокбастеры, словно продукты пропаганды инопланетян-колонизаторов из «Аванпоста», велят, ожидая мира, готовиться к войне. Антивоенный, пацифистский пафос сменился немотивированной, психопатической агрессией. Ситуация усугубляется с каждым годом: даже антигуманистическая идея «Т-34» показать массовое убийство в виде залихватского развлечения для сильных духом не сравнится с тотальной беспросветностью нахмуренных из-под козырька бровей многочисленных героев «Аванпоста». Удел их всех, и увлеченных убийством себе подобных, и не увлеченных, а просто делающих свою работу, – война без особых причин, с врагом, чья личность не выяснена, который при этом уже обозначен противоборствующей стороной.

Удивительно, что даже нацисты в «Т-34» были не столь холодны к «нашим»: напротив, Клаус, как заправский и увлеченный танкист, понимал Николая и готов был с ним биться до последнего снаряда, ведь это дело чести. Новый же враг априори невидим, может принимать любой облик, и поэтому палить в припадке военной шизофрении предлагается по всем, не исключая родственников. На вечную тысячелетнюю войну замотивированы молодые герои, пока не обремененные семьями: это для них заготовлено в неограниченном количестве стопроцентно работающее лекарство против морщин (и данная косметическая процедура рискует стать новой национальной идеей) – смерть в бою непонятно с кем непонятно за что. ◆

Дмитрий Барченков

КАК ОНИ ЗАХОТЯТ

«Текст»
Автор сценария Дмитрий Глуховский
Режиссер Клим Шипенко
Оператор Андрей Иванов
Композиторы Николай Ростов, Дмитрий Носков, Иван Бурляев
В ролях: Александр Петров, Кристина Асмус, Иван Янковский, Софья Озерова, Максим Виноградов, Виталий Хаев, Дмитрий Глуховский, Кирилл Нагиев и другие
Фонд развития современного кинематографа «КИНОПРАЙМ», «Централ Партнершип», START Studio
Россия
2019

Лето 2019-го запомнится акциями протеста, вызванными недопуском ряда независимых кандидатов к выборам в Московскую городскую думу. Во время самых масштабных демонстраций (27 июля) несогласным удалось даже перекрыть Садовое кольцо, что доказало скептикам серьезность происходящего, но и ответить героям протестов и просто случайным персонажам, увы, пришлось – многие попали под так называемое «московское дело», приговорившее десятки людей к неоправданно строгим наказаниям.

Кино очень точно почувствовало дух этих событий. В основной конкурс фестиваля «Окно в Европу» в Выборге был отобран игровой фильм писателя и журналиста Владимира Козлова «Как мы захотим». Пара молодых людей пришли в подпольный клуб. После неожиданной полицейской проверки один из сотрудников правопорядка начал приставать к девушке. Парень не растерялся и ударил мента скейтом сзади по голове, но во время потасовки обронил паспорт и таким образом стал сначала метафорическим, а затем и физическим заложником системы. Закончился праздник полицейской несправедливости тихим зрительским ужасом – главный герой после бессмысленных пыток в квартире одного из полицейских выбросился из окна.

Козлов, чей подход критики часто называют «грязным реализмом», в очередной раз снял андерграундное кино с техническим браком и минимальным бюджетом – часть диалогов, к примеру, вообще не слышно. Несмотря на это, фильм, который был готов еще в прошлом году, оказался актуальным именно сейчас. Постановочные кадры довольно трудно отличить от реальных с тех самых московских протестов и соответственно задержаний. Но подобное кино с его несовершенствами и обилием натуральной «жести» особой боеспособностью не обладает – дальше фестивалей, очевидно, его вряд ли

«Текст», режиссер Клим Шипенко

пустят. Важным шагом для российского кино был бы мейнстримный фильм, говорящий хотя бы примерно о том же. Таким и стал политический блокбастер (его охват – больше тысячи кинотеатров, а на постере, наверное, самое узнаваемое актерское лицо последних лет – Александр Петров) Клима Шипенко по роману и сценарию Дмитрия Глуховского «Текст». Причем довольно неожиданно.

Студент филфака Илья Горюнов, защищая в клубе девушку от сотрудников правопорядка, что называется, попался под руку – руководитель операции по «зачистке» Петр Хазин подбросил Горюнову наркотики и засадил его на семь лет. По возвращении Илья узнает сначала о смерти матери, а затем и о том, что никому в «новом» мире не нужен. Единственной надеждой на возвращение смысла жизни остается честный разговор с Хазиным. За своим притеснителем бывший студент все тюремные годы следил через соцсети. После их встречи – полицейский не захотел даже разговаривать с Горюновым и в ходе перебранки был убит – Илья займет его место. В этом поможет смартфон.

Давайте ненадолго закроем глаза на «протестный» контекст – в 2017 году он был еще не таким заметным. По краткому описанию сюжета книги понятно, что тема ухода жизни в интернет-пространство там доминирует вровень с констатацией беззащитности россиян перед властью. Современная политическая ситуация выступает скорее фоном для драмы о виртуализации повседневности. Даже выбранная Глуховским форма с кратким абзацным членением, будто бы имитирующим мобильные сообщения, помогала невольным параллелям: каждый из нас – текст в собственном телефоне, мы все были бы не прочь отключить тревожные push-уведомления о происходящем в стране и на улицах города.

Поставленный годом позднее (в мае 2018-го) в московском Театре Ермоловой спектакль уже начал немного крениться в сторону политического манифеста, но все еще сохранял продиктованный книгой

«цифровой» уклон. За три месяца до премьеры «Текста» режиссер Максим Диденко выпустил мюзикл «Беги, Алиса, беги». Написанная драматургом и сценаристом Валерием Печейкиным пьеса топорно и прямо говорила (и даже пела) о бесчинствах властей. Но, как и в случае с более ранним и тоже политическим проектом Диденко в «Гоголь-центре» «Пастернак. Сестра моя – жизнь», язык «Алисы» обладал характерной для режиссера пластичностью, давая ему возможность концентрироваться на важных для него злободневных смыслах. Поиск языка и стиля для новой, более реалистической театральной территории удержал «Текст» Диденко от превращения в исключительно «актуальный концерт». Большое количество экранов и мини-камер, а также удачные сценические приемы (озвучивание сообщений Горюнова голосом погибшего) переводили зрительский взгляд с российских улиц на более обобщенное «Черное зеркало».

Не должен был поменять правила игры и фильм. Хотя бы потому, что снять его продюсер Эдуард Илоян предложил Климу Шипенко. Среди самых ярких проектов этого режиссера-ремесленника и подражание Гаю Ричи – криминальная драма «Непрощенные»; и народная комедия с Максимом Матвеевым и Светланой Ходченковой «Любит не любит»; и успешная космодрама «Салют-7» по сценарию Наташи Меркуловой и Алексея Чупова. Следующая после «Текста» лента Шипенко «Холоп» переосмысляет комедию Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» и драму Питера Уира «Шоу Трумана».

Фильмография наводит на мысль, что и «Текст» мог бы пойти по самому простому пути – стать пародией на один из эпизодов «Черного зеркала» (но в российских реалиях), сериала, на который временами равняются даже арт-режиссеры. На одном Каннском фестивале этого года за тягой к «чернозеркализму» были замечены австрийка Джессика Хауснер и ирландец Лоркан Финнеган с их метафорическими «Малышом Джо» и «Вивариумом». Неожиданно «Текст» отказывается от этого подхода. Картину Шипенко в первую очередь хочется прочитать не как притчу о наступившем будущем, а как манифест против полицейского произвола.

Внешне созданию условного гиперреализма способствуют увеличение сквозящей в диалогах матерной лексики (фильм гораздо агрессивнее романа) и визуальный ряд, который Шипенко мог бы увести в стилистику модного нуара, но в итоге оставляет предельно бытовым, передающим «тлен» московских будней. Не случайно режиссер решил практически не отходить от прописанных в романе маршрутов и даже отважно использовал «партизанскую» съемку, когда, к примеру, нужно было запечатлеть условно мамблкорные сцены в метро. У художественного мира ленты, кстати, есть и две характерные метафорические детали. Нелинейно рифмующийся с известной толстовкой Russia из «Нелюбви» Андрея Звягинцева синий пакет с надписью «Русь» в руках Горюнова (эта «Русь», следуя гоголевской традиции, не даст ответа на вечные вопросы и персонажам «Текста») и рисунок, отражающий

внутреннее состояние его автора: начатый Ильей еще в студенчестве набросок, человек на бумаге, с ходом сюжета мрачнеет, чтобы вместе с создателем быть закрашенным (читай стертым) из этой реальности. В фильме личная драма «стертого» человека превращается в драму общественную, во многом за счет идеализации образов. Вспомним выдуманный специально для фильма финал. В нем, в отличие от романного, внятно проговаривается, что героиня Кристины Асмус знает: именно Горюнов был автором сообщений, спасших ее будущего ребенка. Заключительная сцена показывает ее стоящей вместе с дочкой на могиле героя. Теперь уже героя в полном смысле слова.

С его антиподом Хазиным происходит обратная метаморфоза. Для сценария Глуховский несколько перестраивает последовательность событий. В центр выносится письмо матери Петра, где она припоминает: когда-то тот раскаивался из-за «дела Горюнова», и только недавно «система» его сломала. Эта и еще некоторые перестановки вкупе с инфернальным обаянием Ивана Янковского увеличивают необъяснимо возникающую к Хазину симпатию и тем самым способствуют переосмыслению образа молодого сотрудника органов. Перед нами не типичный злодей в погонах, а чувствующий и сомневающийся характер. Снятая самим Янковским на телефон совместная с Асмус секс-сцена и вовсе на уровне интимной жизни сближает с протагонистом.

Таких смартфонных эпизодов в «Тексте» довольно много. И именно в их подаче, конечно, точная победа режиссера Шипенко. Проблему виртуализации, которая главенствовала в книге, он визуализирует не посредством модного, но уже исчерпанного бекмамбетовского «скринлайфа» и не конвенциональным погружением в череду флэшбэков, а лежащим на поверхности и при этом не теряющим оригинальности решением – все снятые Хазиным видео мы смотрим на маленьком экране глазами героя Петрова, который держит в это время телефон убитого в своих руках. Так постановщик и здесь следует им же самим заданному гиперреалистическому методу, будто бы в противовес роману все больше акцентирует внимание зрителя не на девайсе, а на окружающей действительности.

Не последним «актуализатором» истории посаженного на семь лет пылкого студента становится и само время, когда «Текст» вышел в прокат; недаром с сюжетом перекликается дело Ивана Голунова (редкое интервью с создателями ленты обходилось без обсуждения сходства имен и фамилий). Реальность дает отваге авторов фильма собственный ответ. Снял ты фильм, где едва ли не в каждой второй реплике мат, – будешь запикан. Захочешь, чтобы герои занимались сексом на фоне порно, – оно будет заблюрено, даже если картина получит рейтинг «18+». И пока стриминговые сервисы, на одном из которых состоялась премьера неподцензурной версии «Текста», не обладают такой аудиторией, как кинотеатры, не только в жизни, но и в кино будет так, как захотят всевластные «они». ◆

Зинаида Пронченко

АНТИПОДЫ

Александр Петров / Иван Янковский: портрет на двоих

I

2019-й – год Петрова, хотя мы глядим на него уже третий сезон подряд, открытый Федором Бондарчуком в «Притяжении» артист не покидает экраны страны (в том числе и малые). И ему, и зрителям впору просить у ненасытных продюсеров передышку. Классический случай: нащупав героя, что попал в дух времени, – чувака из соседнего двора с обескураживающей улыбкой и вот этим максимально узнаваемым тоном в голосе «че-как, пацаны», – актера сажают и в танки, и в космические корабли, и за решетку, вооружают хоккейной клюшкой, обувают в футбольные бутсы, заставляют ходить Гоголем и так далее и тому подобное. Петрова якобы много не бывает.

Увы, роли начинают повторяться, тесное амплуа «живет такой парень» – ограничивать талант. И вот Александр Петров снова кричит в кадре, зовет на помощь, а нам вроде и все равно, как в сказке «Лгун». Никакая новая искренность и душа нараспашку не устоит перед напором индустрии. Сожрут и выплюнут. А мы еще соскучимся.

Типичный Петров – он, например, в картине Олега Трофима «Лед», съемки сиквела которого под руководством Андрея Першина уже заканчиваются, релиз назначен опять на 14 февраля. Саша Горин, непутевый хоккеист из Иркутска. На голове – вшивый домик, в одежде – беспорядок, но устоять перед его панибратством невозможно. Не потому ли в первой части Петров – самое живое, что есть в фильме, одной только личной харизмой он искупает громоздкую, вымученную драматургию и старые песни о главном (ведь это мюзикл). Смотреть хочется только на него, слушать – тоже.

«Лед», режиссер Олег Трофим

В качестве главного героя Петров всегда подчеркнуто антигероичен, приземлен донельзя, вряд ли кого-то спасет. Но этого и не требуется. Никто из нас не ждет от Петрова подвигов. Только тепла и моральной поддержки – зачастую косноязычной, но в этом-то и прикол. Его как бы ленивая доброта, фирменная ухмылка и брови домиком напоминают того, из чьей шинели вышли все без исключения актеры нового поколения, – чудится в ужимках и прыжках эхо Бодрова/Багрова. То самое уже канонизированное страной «да ладно, че ты».

Че – да – ниче – через плечо – таков был бы диапазон Петрова, если бы не «Звоните ДиКаприо!». У отважившегося пойти против омерты отечественного телевидения, замалчивающего которое десятилетие действительно важные социальные темы, а также поправшего осточертевшие жанровые клише Андрея Першина Петров впервые демонстрирует нам свои взрослые качества – страх, экзистенциальную растерянность, мрак отчаяния. Поначалу кажется, что Егор Румянцев, как и всегда, не способен выдать ничего интереснее привычного набора гримас, но Петров довольно быстро поднимает планку. Ведь он уже не играет, а проживает собственные будни – звезды, от которой устали, человека, который сам себе надоел.

В «Тексте» Клима Шипенко его Горюнов вызывал вопросы даже у автора сценария и одноименного романа, что взят за основу, Дмитрия Глуховского. Странное кастинговое решение: так и хочется уже с первых кадров поменять их с обладателем нежной, интеллигентной внешности Иваном Янковским местами – ну какой из Петрова студент-филолог, изучающий языки романской группы; по-иностранному он разумеет только «хенде хох» и «же не манж па си жур». Но, как выяснилось, такая аберрация типажей даже интереснее. Ну уж Янковскому-то

«Дама пик», режиссер Павел Лунгин

точно. Да и Петров вытворяет в кадре доселе непривычное и незнакомое. Подсматривает за чужой жизнью. Удивительно, но актеру, которого последнее время, увы, не объять, удается тонкое и сложное: исчезнуть, довольствоваться ролью проводника. Он наши глаза и уши, врата в неизвестность, в привилегированный мир хозяев жизни. Его функция тут сервисная. Он превращает врага и подонка из феномена в вещь в себе. Горюнов чужое делает своим, прокручивая до бесконечности неумолимый барабан соцсетей; обнаруживает у Хазина совесть, у себя сострадание к обидчику.

Что год грядущий нам готовит – представить, честно говоря, страшновато. Не вызовет ли «Вторжение» отторжение? Будет ли «Стрельцов» сильно лучше «Яшина» и прочих спортивно-патриотических блокбастеров? Не станет ли «Лед-2» неудачным кавером хита-однодневки? Хочется, чтобы Александр Петров вышел из собственной тени, поменял курс на противоположный. Рискнул отработанной харизмой, ямочками на щеках, упрямым вихром и звонким смехом и попробовал бы сыграть не архетип, а индивидуальность. Поколению, только-только переступившему за черту тридцатилетия, возможно, понадобятся герои, что чуть меньше болтаются на районе, что уже вышли вон в настоящую, взрослую жизнь. Слезам она не верит, но широким улыбкам и подавно.

II

Иван Янковский ни на кого не похож. Но при этом не является собой. Он сам не свой. Персонаж в поисках автора, соотечественник с внешностью иностранца, человек без места – и в жизни, и в искусстве. Пока. Судьба ошиблась маршрутом, забросила его в неподходящие

«Тряпичный союз», режиссер Михаил Местецкий

декорации, заставляет говорить чужим голосом. Майора Хазина, заводского работяги Вовки и еще разных Андреев, Артемов, Антох и Пашек. Между ними не найти и двух отличий, они фигуранты очевидно гиблого дела под названием «российский кинематограф». И подаривший этим плоским, как слово на заборе, характерам свое время и силы актер прекрасно знает: все было зря. И зря еще многое будет. Знаменитое «я в предложенных обстоятельствах» сегодня и здесь, увы, не работает. Потому что обстоятельства – предложение, которое нельзя принять, разве что от мечты отказавшись.

Иногда режиссеры тешат самолюбие призрачной связью времен – вот, дескать, в «Тряпичном союзе» Иван откусывает чебурек точно так же, как и его великий дед от батона в той самой телефонной будке из гениальных «Полетов во сне и наяву», привидевшихся Роману Балаяну. Другие применяют импортную красоту Янковского не по назначению, наивно полагая, что изящный профиль вкупе с верблюжьим пальто поскорее разозлит обладателя незамысловатой next door харизмы Александра Петрова, поможет оперативно пустить в ход кулаки. Ну а зрителю с интеллектуальными запросами как бы подмигнуть – последнее танго танцуют не только в Париже, но и в пределах Третьего транспортного.

Из скудного послужного списка Ивана ничего не выбрать, не на чем задержаться мыслью или взглядом. Даже Германн, низведенный зачем-то до Андрея в «Пиковой даме» Павла Лунгина, – актерская работа, что вопиет о смене антуража. Проблема с красотой всегда одна – ей требуются не столько главные роли, сколько гармоничная, эстетически созвучная даже не среда, а художественная вселенная, иначе этот вызов природы смотрится бельмом на глазу, враждебным элементом,

«Звоните ДиКаприо!», режиссер Жора Крыжовников

сплошным недоразумением. Красота не умеет оттенять, только затмевать. Но было бы что.

История нашего кино знает достаточно примеров, когда выдающиеся внешние данные делали из актера чуть-чуть пришельца, неместного в общем. Но и в случае Олега Янковского или, например, Вячеслава Тихонова благородство черт не мешало перевоплощаться, находить себе роли по размеру. Мы верим и в Матвея Морозова из «Дело было в Пенькове», и в Игоря Брагина из «Влюблен по собственному желанию», потому что советский кинематограф всегда показывал «чистый вымысел»: недаром этот реализм идет с приставкой соц. Попытки воссоздать на экране неряшливый быт и правду характеров почти всегда разбивались об условность. Да, выдуманную страну населяли живые люди, но по ту сторону экрана и они моментально превращались в функции, идеологемы, в лучшем случае в фигуры умолчания. На этом сугубо абстрактном фоне даже чужому легко было сойти за своего.

Зато, будь сегодня Олег Янковский жив и молод, решительно невозможно представить, в чем бы он снимался. Ведь даже Андрей Звягинцев последние годы не ищет потерянный рай, довольствуется имеющимся чистилищем. Вот и внук, чье предназначение – сливаться с гризайлью Лютеции или растворяться в холмах Тосканы, страдать комплексом вины, типичным для привилегированных gauche caviar, стеснительно опускать ресницы, потому что у буржуазий шарм скромный, вынужден месить талый снег Третьего Рима, общаясь по фене как на иностранном, обманываясь сам, вводя в заблуждение нас – где родился, там и пригодился. Единственная доступная здесь кинематографистам буржуазия – бесконечные «содержанки», содержать которых

Янковский слишком юн, да и в то, что ему дают только за деньги, поверит лишь слепой, а поступать на содержание к женам олигархов самому было бы даже не объективацией, а элементарной пошлостью.

В очередном новогоднем блокбастере, исторической драме «Союз спасения», у Ивана, к счастью, небольшая роль. Ведь зная творческий метод режиссера Андрея Кравчука, рассчитывать особо не на что. Даже вальс-бостон, эполеты, ментики и прочий хруст дореволюционной французской булки вряд ли дадут кому-то и тем более ему пространство для актерского маневра и нездешней харизмы.

Парадоксально, но факт: кажется, главным успехом фильмографии Янковского-младшего станет «Хандра». Пародийный портрет Андрея Тарковского, созданный всего несколькими точными штрихами – усы, вечно тлеющая сигарета, словно намертво приклеившаяся к уголку скорбного рта, многозначительное молчание, взгляд в пустоту. Долгое время пророк вне отечества, а нынче чуть ли не главная киноскрепа, Тарковский совершенно определенно пребывает в статусе наднациональном и именно потому так удался, так идет Ивану Янковскому. Картина, про которую пока непонятно, что это – пустячок или жанровый прорыв, – единственное за долгие годы кино, где Янковский по адресу. Все остальные возгласы в вечность возвращаются обратно с пометкой «адрес неизвестен». ◆

Всеволод Коршунов

ЦИФРОВОЙ СЛЕД

«Вторжение»
Авторы сценария Олег Маловичко, Андрей Золотарев
Режиссер Федор Бондарчук
Оператор Владислав Опельянц
Композитор Игорь Вдовин
В ролях: Ирина Старшенбаум, Риналь Мухаметов, Александр Петров, Юрий Борисов, Сергей Гармаш, Олег Меньшиков, Даниил Кользенов, Сергей Троев, Игорь Костерин, Екатерина Степанова и другие
Art Pictures Studio, Vodorod
Россия
2019

«Вторжение» Федора Бондарчука позиционируется как сиквел «Притяжения», но на деле оказывается не продолжением, а скорее антитезисом.

История, созданная сценаристами «Притяжения» Олегом Маловичко и Андреем Золотаревым, разворачивается спустя три года после приземления инопланетного корабля в Северном Чертанове. Жизнь персонажей кардинально изменилась: полковник Лебедев (Олег Меньшиков) стал генерал-лейтенантом, его дочь Юля (Ирина Старшенбаум) вместе с Гуглом (Евгений Михеев) поступила в МГУ, Артем (Александр Петров) оказался в тюрьме. Охранники, среди которых новый персонаж Иван (Юрий Борисов), не отходят от Юли ни на шаг: во-первых, теперь отец не допустит, чтобы с дочерью хоть что-нибудь случилось, а во-вторых, она участвует в исследованиях – как единственный человек, близко контактировавший с пришельцем. В этом уравнении не хватает как раз пришельца Хэкона (Риналь Мухаметов): последние кадры «Притяжения» содержали намек на то, что он выживет, и «Вторжение» не сразу, но оправдывает эти ожидания.

Внешнее действие, аттракционность, увлечение компьютерной графикой во «Вторжении» усилились: Апокалипсис теперь разворачивается не в отдельно взятом районе, а во всем городе, который превращается в новую Атлантиду. Основные точки катастрофы переместились в Москву-Сити и центр столицы, и это не могло не сказаться на визуальной ткани картины, за которую теперь отвечают оператор-постановщик Владислав Опельянц, художники-постановщики Татьяна Долматовская и Андрей Понкратов: по сравнению с первой частью изображение стало еще более масштабным, глянцевым, эффектным. Сюжет то и дело прерывается

«Вторжение», режиссер Федор Бондарчук

шоу-стопперами – действительно впечатляющими эпизодами Нового Потопа.

Однако «Вторжение», как и «Притяжение», строится не только на внешних эффектах. Концептуальное, содержательное ядро фильма состоит как минимум из трех слоев. Верхний можно условно назвать политическим. Если первая часть была историей про ксенофобию («Это наша планета!»), узкий взгляд на мир («А мы из Чертанова!») и перекладывание социальной ответственности («Я столько для тебя делаю! Чего тебе не хватает?»), то вторая, напротив, про то, что враг не дремлет, с врагом не следует вступать в переговоры, врага нужно уничтожить. Тем более что речь идет о войне нового типа – информационной. Неприятель невидим, он незримо присутствует в каждом доме и пытается пробраться в сознание землян. Инопланетяне завладели цифровыми технологиями, и каждый экран, каждый динамик обратили против человека. Теперь оттуда раздается единственный призыв – убить Юлю Лебедеву как зачинщицу этой войны, террористку и врага всего человечества. На самом же деле пришельцы охотятся на Юлю потому, что из-за нее Хэкон нарушил протокол, и теперь она должна быть уничтожена. Выстраивается внятная оппозиция «мы» vs «они» – невидимые, непонятные, непредсказуемые и оттого еще более страшные.

К счастью, сюжет фильма вскоре совершает вираж, благодаря которому милитаристская риторика и повестка информационной войны остаются на поверхности, а в фокусе оказывается второй уровень концептуальной структуры – назовем его социальным. Выясняется, что нет никаких сотен атакующих пришельцев, а есть Ра – искусственный интеллект, который высчитывает вероятности и исполняет протокол защиты. И здесь фильм поднимает действительно важный вопрос: кто такой цифровой человек, как он устроен, как он взаимодействует со старым «ламповым», «аналоговым» миром? Девайс давно уже

превратился в продолжение тела, забыть его дома означает потерять день, остаться без рук, информации, общения. Устройство стало выносным жестким диском, в котором хранится все, что не может вместить наш «встроенный диск» – мозг. Но какой из этих «дисков» управляет нашей жизнью? Мы сами с помощью хитроумных дигитальных приспособлений – бытовых роботов, голосовых помощников, навигаторов, планшетов и телефонов с тысячами уведомлений? Или эти приспособления давно помыкают нами?

«Вторжение» предлагает заглянуть в антиутопическое будущее: что произойдет, если девайсы перестанут управлять человеком незаметно, а открыто восстанут против него? Атака искусственного интеллекта показана по-настоящему страшно. Ра завладел тысячами терабайтов общедоступной информации: фотографиями, образцами голоса, точками геолокации – всем тем, что каждый из нас в режиме 24/7, не задумываясь о последствиях, оставляет в социальных сетях. По этому цифровому шлейфу были созданы миллионы дигитальных клонов, которые с предельной достоверностью общаются с людьми и требуют у них одного – убить Юлю. Как можно не поверить устройству, которое воспринимается как часть собственного тела? Устройству, из которого доносится голос родного человека – плачущий, требующий, умоляющий?

Авторы фильма противопоставляют восстанию машин аналоговое советское прошлое, старый проводной мир, четко, слаженно, честно, «верой и правдой» служащий человеку. Военные разматывают километры проводов, инженеры включают эфирные передатчики, жители достают с антресолей пыльные дисковые телефоны.

Однако эти ностальгические интонации, став эмоциональной доминантой нескольких эпизодов, оказываются на периферии – фильм в очередной раз делает крутой вираж. В фокусе вновь современность: атаке девайсов можно противопоставить не только «ламповое» прошлое. Не менее эффективный ответ можно найти в современности.

Как в чудовищном потоке информации, который обрушивается на человека в XXI веке, отличить фейк от правды? Всему ли, что видишь на экране, нужно верить? И почему экранной картинке так легко удается убедить нас в самой немыслимой лжи?

Андре Базен одним из первых заговорил об иррациональной силе пленочного изображения – у воспринимающего возникает устойчивое ощущение, что он видел все это своими глазами. Роман Якобсон, опираясь на Августина Блаженного, находил важнейшее специфическое свойство кино в совмещении объекта изображения и самого изображения. За тысячелетия существования культуры человек привык к тому, что вещь (res) и знак этой вещи (signum) не совпадают, между ними всегда есть зазор. Слой краски на холсте, изображающий горы и деревья, не равен этим горам и деревьям в реальности; слово «дом» не равно ни одному зданию, которое пишущий может иметь в виду; мелодия, имитирующая птичье пение, не равна пению птиц

на улице. Но в кино возникает иллюзия, будто изображение объекта и сам объект совпадают, склеиваются, слипаются в нечто единое. Как писал Пьер Паоло Пазолини, кинематографист берет «кирпичики», из которых состоит фильм, не из условного словаря, как писатель, а из самой реальности. Каждая вещь, показанная на экране, является одновременно и самой вещью, и частью образной системы фильма. Это и невероятное преимущество перед другими медиа, и чудовищное проклятие экрана – во все времена кино становилось инструментом искажения фактов, создания ложной картины мира, формирования образов «своего» и «чужого». Отдаваясь иррациональной силе достоверности экранного изображения, зритель верил, любил, ненавидел и до сих пор продолжает это делать.

Один из персонажей «Вторжения» иронично повторяет знаменитую формулу Чарльза Фостера Кейна из фильма Орсона Уэллса: «Люди будут думать то, что я им скажу». Эта формула работала в аналоговом мире и еще более успешно работает в цифровом: в безразмерной свалке фактов, комментариев, мнений очень сложно отличить реальное событие от фейкового. Противопоставить этому можно, пожалуй, только одно – критическое мышление.

Для кино XXI века это одна из важнейших тем. Разнообразные гибридные формы на стыке игрового и неигрового кино – псевдодок, мокьюментари, found-footage, докуфикшн – позволяют авторам заниматься изобретательным троллингом аудитории и сбивать привычный автоматизм восприятия. Вы все еще доверяете нам? Еще не догадались, что вас разыгрывают? Что нам сделать, чтобы вы наконец очнулись от «электрического сна наяву»?

Российское жанровое кино 2019 года тоже активно разрабатывает эту тему. Например, «Девятая» Николая Хомерики производит впечатление игры с мифологическим сознанием аудитории. Рассказчик оказывается ненадежным, нарративная инстанция мерцает, растворяется в воздухе, потом снова собирается по кусочкам, иногда оставляя пустоты в истории. Повествователь неоднократно подмигивает аудитории: вы все еще верите мне, серьезно? Фильм кажется игровым тестом на критичность мышления, проверку уровня доверчивости и восприимчивости ко всему, что кто-то кому-то демонстрирует на экране.

Авторы «Вторжения» поступают более радикально и включают эту проблему в сюжетную ткань фильма. Юля, оказавшаяся в ловушке из-за некритичности мышления окружающих, буквально кричит всему городу: проснитесь, оглянитесь, включите голову, вы слышите голоса тех, кто находится рядом с вами и говорит по телефону с другим человеком. Так чей голос вы слышите? Кто с вами говорит? Кто отдает приказы? И почему вы ему верите?

Но толпа эмоционально взвинчена, поэтому слепо доверяет авторитетам, игнорирует альтернативные источники, не верифицирует факты. И искусственный интеллект умело использует это, давит на уязвимые точки, отключает критичность мышления. Особенно остро

«Вторжение»

это показано в линии Ивана, который должен по приказу генерала Лебедева охранять Юлю, но, как и все остальные, начинает видеть в ней врага. Свой выбор Иван делает уже на третьем уровне концептуальной структуры фильма – психологическом.

В фокусе финальной части картины проблема сепарации от родительской фигуры. Каждый из нас связан незримыми нитями, своеобразной психологической пуповиной с родителями, и для того, чтобы повзрослеть, стать самостоятельным, нужно эту пуповину разорвать. Во «Вторжении» значимой родительской фигурой оказывается отец. В случае с Иваном – отец символический, генерал Лебедев. В случае с Юлей – самый что ни на есть буквальный. Если притяжение в первом фильме воспринималось как метафора слияния, неразличения «я» в некоей общности «мы», то вторжение во второй картине становится образом бунта против родительской фигуры, взрыва сепарационной агрессии. Юля выросла, но гиперопека не только не уменьшилась, но, наоборот, возросла. В «Притяжении» Юля нуждается в отце, страдает от того, что тот лишь формально присутствует в ее жизни, пытается обратить на себя его внимание и в финале возвращается в отцовские объятия, в мир контроля и опеки. Название второго фильма – «Вторжение» – означает, что этот мир будет атакован. Ра превращается в метафору внутреннего состояния Юли, ее готовности к бунту, овнешнение ее желания отвергнуть, обесценить, разрушить отцовский мир. Но постепенно Ра – мощный искусственный интеллект, всезнающий, всеведущий, сверхсознание будущего – начинает восприниматься как еще одна отцовская фигура, от которой нужно сепарироваться теперь уже Хэкону.

Однако Хэкону предстоит не только сепарация. Подобно Хари из «Соляриса» Тарковского, он проходит трансформацию и превращается из существа, похожего на человека, в настоящего homo sapiens. Любовь

Хэкона к Юле, как и любовь Хари к Крису, делает его человеком в самом обыкновенном земном смысле – несовершенным, несдержанным, способным испытывать эмоции и поддаваться им. Иван, персонаж Юрия Борисова, проходит подобный же путь, но с другим знаком: из рациональной машины, слепо подчиняющейся приказам, он превращается в человека, отключившего разум и неспособного противостоять эмоциям.

За синтез рационального и эмоционального, эгоистичного и альтруистичного, «я» и «мы» отвечает, как это ни парадоксально, персонаж Александра Петрова. Вектор развития этого характера удивляет: его трансформационная арка, пожалуй, самая значительная – но, поскольку экранного времени ему досталось не так много, не всегда мотивированная.

В этом смысле «Вторжение» противоположно не только «Притяжению». Оно резко выделяется на фоне «патриотических блокбастеров» от «Легенды № 17» и «Движения вверх» до «Танков» и «Т-34», верстающих из разрозненных «я» новое «мы», фигуру нового слияния, некоей общей социальной идентичности. Зритель «Вторжения» проходит обратный путь от «мы» к «я», от упрощенной черно-белой картины мира и милитаристских клише к критическому мышлению и сепарации, взрослению и я-идентичности.

Следующий вероятный шаг, как утверждают психологи, – к близости, то есть не растворение «я» в «мы», а взаимоуважительное сосуществование сепарированных «я», принятие инаковости и непохожести всех и каждого. Ждать ли нам третьей части, синтеза тезиса-«Притяжения» и антитезиса-«Вторжения»? Эта часть могла бы называться «Принятие». Или «Осознание». Хотя честнее было бы назвать ее «Страдание» или «Отчаяние», потому что принятие и осознание легко достижимы только в кино. Поэтому – пока разобраться бы с попыткой взросления во «Вторжении». ◆

Фарид Бектемиров

СРЫВАЯ ЖЕЛЕЗНЫЕ МАСКИ

«Тайна печати дракона»
Авторы сценария Олег Степченко, Алексей А. Петрухин, Дмитрий Пальцев
Режиссер Олег Степченко
Операторы Иван Гудков, Нг Ман-Чин
Композитор Александра Магакян
Художник Артур Мирзоян
В ролях: Джейсон Флеминг, Арнольд Шварценеггер, Чарльз Дэнс, Джеки Чан, Яо Синтун, Кристофер Фэйрбэнк, Рутгер Хауэр, Мартин Клебба, Юрий Колокольников, Павел Воля и другие
China Film Co., China International Pictures, Fetisoff Illusion, Кинокомпания СТВ, «Русская Фильм Группа», Sparkle Roll Media
Россия – Китай
2019

Российско-китайское приключенческое фэнтези «Тайна печати дракона» провалилось в прокате, получило разгромную критику и оказалось в центре финансового скандала. В самом деле, это не тот фильм, который стоило бы рекомендовать к просмотру. Несмотря на огромный бюджет и привлечение целого батальона известных голливудских актеров, по-настоящему хвалить сиквел «Вия» можно разве что за костюмы, декорации и грим, которые и правда выполнены на уровне лучших приключенческих блокбастеров. Остальные кинематографические элементы картины критики не выдерживают. Сценарий здесь запутанный и абсурдный, диалоги карикатурно шаблонные, компьютерная графика безнадежно устарела, а неплохо поставленные боевые сцены беспощадно калечатся дерганым монтажом. Окончательно добивает зрителя катастрофический дубляж: фильм стал бы на порядок лучше, если бы многонациональному актерскому составу дали разговаривать на собственных языках под субтитры. И мы еще не касаемся темной истории с финансированием проекта и последующими безрезультатными исками продюсеров к Джеки Чану и Арнольду Шварценеггеру.

И тем не менее фильм демонстрирует нотки совершенно нетипичного для массового российского (и уж тем более китайского) кино отношения к политике двух стран, государственной пропаганде и образу идеального правителя. Если отвлечься от технических факторов и пристальнее всмотреться в сюжетные детали, его посылы покажутся не только гуманистическими, но и в каком-то смысле революционными.

Больше всего в глаза бросается переосмысление образа Петра I, одной из сакральных и широко

«Тайна печати дракона», режиссер Олег Степченко

почитаемых фигур в истории Российского государства – этакого «идеального царя», чьи черты пытались копировать многие последующие правители. Когда речь заходит о «сильной руке» во главе государства, вместе с Иваном Грозным и Сталиным непременно вспоминают и первого всероссийского императора, который при проведении реформ не стеснялся в средствах, положил множество жизней на строительстве Петербурга и фактически казнил собственного сына. В произведениях искусства его вполне могли показывать как человека с недостатками: взбалмошного и эксцентричного, но никогда – как уязвимого или безобидного.

В картине Олега Степченко истинный царь в исполнении Юрия Колокольникова совсем иной, куда больше похожий на современных западных президентов вроде Обамы или Макрона (во всяком случае на их публичные образы), чем на абсолютного монарха начала XVIII века. Он человечен, не боится быть смешным, почти не полагается на насилие, а когда полагается – тут же оказывается битым. Его бенефисом в фильме становится не победа над врагами или свержение самозванца, а спасение жизней собственных моряков, которых он проводит сквозь бурю и скалы. Власть Петра здесь построена не на силе и страхе, а на заботе о людях, что в российском кино редко показывается как положительное качество для главы государства (эта тема, к слову, прослеживается и в истории китайской принцессы, в кульминационном эпизоде спасающей раненого бесенка, а не магическую печать). К тому же император-Колокольников добродушен и самоироничен: даже когда одна девушка справляется с ним голыми руками, а другая его спасает, это никак не влияет на самооценку монарха.

Но самое неожиданное качество Петра в этом фильме – отсутствие напускного патриотизма и национального шовинизма. Размерами и особым путем России в «Печати» хвастается предатель Меншиков,

а император дружит с казаками и шутит о национальном менталитете: «Если не знают, куда плывут, значит, точно наши».

Наверное, можно возразить, что сама концепция «царь-батюшка наказывает разошедшихся бояр и спасает Россию» выглядит как лоялистское высказывание, но фильм намеренно избегает его вплоть до финальных титров, и Петра тут куда логичнее воспринимать как метафору любой власти в целом, а не конкретно монархической и авторитарной.

Другая поразительная деталь: «Тайна печати дракона» – редкий российский фильм, к которому можно спокойно применить страшное заокеанское слово diversity. Здесь есть и многонациональный актерский состав, почти половину которого составили азиаты, и маленький человек – капитан в исполнении Мартина Клебба, который, хоть и выступает в дежурном комическом амплуа, в итоге оказывается едва ли не основным козырем «сопротивления».

Главное же достижение фильма в уходе от гендерных стереотипов нашего кино. Пока в Голливуде развиваются целые экшн-франшизы с женщинами в главных ролях («Звездные войны», «Голодные игры», «Обитель зла», «Чудо-женщина», «Другой мир»), российский кинематограф дает им в руки оружие лишь в исключительных случаях, в основном на войне («Батальонъ», «Битва за Севастополь»). Лента Степченко отчасти исправляет ситуацию: положение тут раз за разом спасают не русский царь и казаки, а две женщины из разных миров. В «русско-английской» части истории солирует мисс Дадли: она помогает Петру сбежать, пробирается на корабль, разбивая бутылку о голову одного из моряков, и еще не раз демонстрирует свой боевой характер. В «китайских» главах супергероиней становится Чен Лань, чья сюжетная линия во многом перекликается с диснеевской Мулан. Фактически в одиночку она расправляется с бандой разбойников, на равных бьется с китайским вариантом Фантастической четверки и в конце побеждает главную антагонистку.

Удивительно, но «Тайна…» даже проходит тест Бехдель. На протяжении фильма женщины несколько раз разговаривают друг с другом не только о мужчинах, но и о власти, предательстве и судьбе китайского народа, причем зачастую делают это во время рукопашных схваток. А финальная битва с участием сразу четырех девушек вообще редчайшее событие для массового кино вне зависимости от страны. В фильме, конечно, есть пара сексистских моментов (к примеру, карикатурная ревность мисс Дадли и ее «женская» боязнь крыс) и одна шутка с легким гомофобным налетом, но подобное не редкость и для Голливуда – достаточно вспомнить персонажа Зои Дойч из последнего «Зомбилэнда».

Интересно проследить, как авторы раскрывают, пожалуй, основную тему фильма – масок и лицемерия. Практически все действующие лица здесь не то, чем кажутся. Обе главные героини в разных эпизодах вынуждены представляться мужчинами, попавший в Тауэр

Петр носит железную маску, на престолах Китая и России сидят самозванцы и даже у героев Чана и Шварценеггера обнаруживается второе дно. Никем не притворяется разве что солировавший в «Вие» картограф Джонатан Грин, но здесь его персонаж стал глубоко второстепенным.

Маски в фильме носят не только люди, но и целые режимы. Россия пытается казаться солидной европейской державой, но из всех европейских ценностей по-настоящему заимствует лишь костюмы и парики. На деле же самозванец на петровском троне работает бешеным принтером, распространяющим указы о насильном бритье бород и разрешенных способах дефекации. В «китайской» части истории этот политический карго-культ еще заметнее. Ведьма, захватившая власть под маской принцессы, тратит все силы, чтобы сохранить видимость контроля, хотя ее государство рассыпается на глазах. Дракона заменили бутафорской машиной, чай потерял волшебные свойства, армия древних воинов оказалась маскарадом ряженых, а магия покинула мир, уступив место не менее опасной в руках жестоких людей науке. Все по заветам Егора Летова: пластмассовый мир победил, макет оказался сильней.

В обоих случаях позицию фильма можно прочитать как критику нынешних политических режимов России и Китая, тоже полагающихся на пропаганду, цензуру и создание привлекательного внешнего образа популистскими средствами вроде проведения крупных спортивных мероприятий. На одной стране идеологическая маска суверенной демократии, на другой – модернизированного коммунизма с мощной капиталистической экономикой, но под обеими масками скрываются обычные автократии с имперскими замашками, недалеко ушедшие в своем мировоззрении от петровских времен.

Едва ли авторы закладывали этот подтекст намеренно, особенно в его китайской части. По всей видимости, настоящий Китай им вообще был не слишком интересен. В отличие от более или менее историчной России, Поднебесная в «Печати» представлена как фэнтезийная страна, живущая вне исторического контекста, хотя в реальности во времена описываемых событий там происходили весьма увлекательные вещи. На троне, к примеру, сидела не ведьма и даже не принцесса, а один из самых выдающихся императоров династии Цин – Канси, чье более чем шестидесятилетнее правление считается «золотым веком» Китайской империи. И отношения с северным соседом у него были довольно сложные: к примеру, русско-цинский пограничный конфликт продолжался сорок лет и завершился только в правление Петра, в 1689 году. Вероятно, этот сюжет был бы куда любопытнее для российско-китайской копродукции. Однако многочисленные западные истории о свержении диктаторов и самозванцев, на которые опирались авторы при создании «Тайны печати дракона», в контексте России и Китая приобрели новое, куда более злободневное звучание, вне зависимости от воли сценаристов и режиссера.

«Тайна печати дракона»

Последним, впрочем, тоже надо отдать должное: снять кино, где власть в Китае и России захвачена злодеями, не обвинив в этом западных врагов, уже дорогого стоит. Почти все англоязычные персонажи картины, от начальника тюрьмы Шварценеггера до почетного душегуба всея Британии Чарльза Дэнса (к слову, пересекавшегося с Арни в «Последнем герое боевика»), выглядят на удивление приличными людьми. Даже вечно пьяный английский посол в исполнении Рутгера Хауэра вызывает куда меньше неприятия, чем представляющийся Сашей Меншиковым резидент Comedy Club.

Это кажется почти невероятным, но на стыке двух агрессивных империй, двух кровавых историй и двух народов, которые все последние десятилетия слушали ура-патриотические мантры, в том числе и с киноэкранов (самый кассовый фильм России – «Движение вверх» о победе над американцами в баскетболе, самый кассовый фильм Китая – «Война волков-2» о победе над западными наемниками в Африке), кто-то снял пусть очень плохой, но все же совершенно вегетарианский фильм. В нем царем объявляют за спасение жизней, а не за умение убивать, женщины на первых ролях бьются за свободу своих народов и любимых людей, а зло надо искать внутри собственной страны, а не за ее пределами. ◆

Алексей Филиппов

ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ МИЛИЦИОНЕР В ПОЛИЦЕЙСКОМ ГОСУДАРСТВЕ

– И анекдоты все про милиционеров…
– Ну не все про милиционеров, есть и про другие категории лиц. Но надо признать, что милиция действительно очень страдает…
«Чувствительный милиционер», 1992

Милиционер, полицейский, жандарм, фараон, мент, коп, держиморда, мусор. У стражей порядка много обозначений, масок, прозвищ. Фигура полицейского, несмотря на упрощения устава, анекдотов и негативного имиджа, не так однозначна.

Сложность образа полицейского в том, что он находится на пересечении государственного и народного: оказывается как агентом порядка или Левиафана, некой отлаженной системы (мудрой или тиранической), так и живым человеком – порочным, совестливым, чувствительным, мудрым, озлобленным, униженным или оскорбленным.

Потому, вероятно, из всех носителей заряженной смыслом униформы полицейский – самый неоднозначный, самый небинарный. Солдаты ярче окрашены патриотическими, героическими или убийственными коннотациями. У врачей в анамнезе чеховская интеллигентность, реже (или уже чаще) – паскудное взяточничество в вопросах жизни и смерти. Пожарные редко покидают идеалистический загон людей героической профессии и большому кино вообще не очень интересны.

Другое дело полиция. Мигалками, погонами, постными лицами и фразами-протоколами она врывается хотя бы на секунду в каждый фильм, который хочет засвидетельствовать связь с реальностью. Эти выходы

напоминают, что у праздника жизни есть границы, а нередко и последствия. Наряженные в обязательную серость, стражи порядка часто воплощают обвинительную мантру «сам виноват».

В связи с символическим весом формы разговор о полиции в 2019 году особенно актуален.

Не только из-за свежих следов «московского дела», когда в ходе протестов «За честные выборы» органы правопорядка продемонстрировали «сильную руку», что потом обернулось сардоническими уголовными делами. Судилище вокруг «подавления восстания» часто предлагает рассматривать людей в бронежилетах и полном обмундировании как хрупких фарфоровых существ, страдающих от малейшего дуновения (чему посвящено уже немало мемов, современной итерации анекдотов).

Второй важный момент – конец десятилетия: сейчас принято подводить итоги 2010-х, а именно в 2010-м произошла реформа МВД, обернувшаяся, в частности, переименованием милиции в полицию – для улучшения имиджа. Подходящий момент «раздеть мента» на смыслы, которые скрывает такая знакомая и такая загадочная униформа.

Фуражка

Полицейского легко опознать по фуражке – это его маркер, яркий элемент будничного общественного маскарада. Головные уборы исторически обозначали социальный статус: например, различали фараонов, жрецов и прочие сословия в Древнем Египте. Полицейского – жреца исполнительной власти – в толпе тоже легко опознать.

Вместе с тем полицейский – фигура вечного ускользания. В фильмах ему нередко приходится выбирать между законом и справедливостью, когда человек, виновный юридически, оказывается прав с точки зрения некой истины. Эту дихотомию на (пост)советской фактуре в 1982 году описали Вадим Абдрашитов и Александр Миндадзе в картине «Остановился поезд» на примере символичной аварии железнодорожного состава – потомка паровоза революции. Различие между справедливостью и торжеством закона нащупывается в диалоге следователя (Олег Борисов) и журналиста (Александр Солоницын), которых поиск правды отнюдь не сближает, хотя они и чувствуют какое-то внутреннее родство.

Утопической идее исключительно справедливого закона вторит и Иван Лапшин (Андрей Болтнев) в фильме Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1984). На вопрос артистки (Нина Русланова) про психологию убийц он отрезал: «Какая там психология – душегубы». В контексте современной криминалистики, которая с 1970-х включила в себя криминальную психологию и профилирование (об этом, в частности, выдающийся сериал Дэвида Финчера «Охотник за разумом»), это упрощение особенно режет ухо. Неразличение полутонов, которое в 1930-е носило характер романтической грезы о городе-саде, обратилось Большим террором и прочими идеологическими жестокостями.

Город-сад, как видно из германовского пролога и эпилога, происходящих в 1980-е, не случился.

Однако светлый образ милиционера во многом произрастает как раз из этого сращения человеческого и государственного идеалов. Если личное и общественное кажутся едиными, то позволено взять на себя и судебную функцию.

В благостных сценариях это выражается в наказании истинного виновного и поддержке человека, оступившегося или вовлеченного в криминальную схему против своей воли (вспомним «Анискина и Фантомаса», 1973).

К подобным сценариям ведет неформальное поведение следователя, полагающегося на житейский опыт или интуицию, а с местными жителями общающегося не столько на языке протокола, сколько обывательски, по-простому, по-человечески.

В XXI веке отступление от формальностей обычно сопряжено с яркой – не обязательно положительной – индивидуальностью. Показательный пример – Родион Меглин (Константин Хабенский) из сериала «Метод» (2015). Фигура, во многом списанная с американских «настоящих детективов», он прибегает к чутью и собственным склонностям маньяка.

В менее оптимистичных сюжетах исполнение функций судебной власти оборачивается самосудом, произволом или подтасовкой фактов. В «Подбросах» (2018) Ивана И. Твердовского группа полицейских зарабатывала на возможности манипулировать судебной системой: не чувствующий боли паренек прыгал под колеса, а автовладельцев потом разводили на крупную сумму. В «Тексте» (2019) Клима Шипенко молодой полицейский (Иван Янковский) фабрикует дело на студента (Александр Петров), «потому что может».

В «Левиафане» (2014) Андрея Звягинцева законодательная, судебная и исполнительная власти смешиваются в одно монолитное чудовище, которое любой ценой стремится отжать у слесаря (Алексей Серебряков) его дом на побережье. Дружные с жертвой полицейские оказываются беспомощны против этой системы, но показателен сам механизм.

Доступ на территорию законодательной власти известен под названием «взятка» (реже – «круговая порука», фигурирующая в «Майоре» Юрия Быкова, 2013). Этот механизм довольно сложно вычленить в отдельных фильмах, так как давно легитимизирован экранной и реальной действительностью. Впрочем, ему посвящена остроумная короткометражка «Взятка» (2018) Алексея Харитонова с Михаилом Трухиным и Сергеем Буруновым в главных ролях. Первый известен по бесконечной милицейской саге «Улица разбитых фонарей» (1998 – наши дни), а второй – по сериалу «Полицейский с Рублевки» (2016 – до сих пор). Харитонов не без остроумия показывает бесконечный цикл взяточничества и борьбы с коррупцией, который напоминает уробороса – скандинавского змея, который кусает себя за хвост.

«Майор», режиссер Юрий Быков

Из этих бесконечных противоречий становится очевидно, что дело не только в шляпе.

Китель

Второй опознавательный знак полицейского – это китель, серый или темно-синий, помеченный погонами. Своего рода природная окраска, предупреждающее оперение.

Однако униформа не только ярмо на ходячем сборнике стереотипов. Форма – как одежда и способ общения – предполагает размышление о властных отношениях. Нередко фигура полицейского провоцирует разговор об устоявшихся связях и ролях внутри общества.

Так, Кира Муратова предприняла радикальную интерпретацию (или игру) этих отношений в «Чувствительном милиционере» (1992) – украино-французской копродукции, разбивающей на эпизоды-анекдоты жизнь милиционера Толи (Николай Шатохин), нашедшего в капусте ребенка. Конфликт между государственным и человеческим здесь переведен в экзистенциальное пространство: привычки службы вынуждают Толю бороться с хаосом, систематизировать окружающий мир, а его внутренняя потребность – любоваться обшарпанной стеной, наслаждаться неожиданным (как знакомство с женой или найденный младенец). Постсоветское пространство, однако, напоминает если не кипу протоколов, то стенограммы допроса: диалоги повторяются, словно реплики отвечают на вопросы-рефрены; гомон разбуженных собачьим лаем жителей напоминает чистосердечные доносы или – пророческая деталь – самодостаточные комментарии в фейсбуке, которым не нужен ни изначальный повод, ни ответные реплики.

Муратова живописует абсурд закона (человеческого или божественного), который оборачивается поиском «крайних» и игрой в установление властных отношений. Чувствительный милиционер теряет

«Сказка про темноту», режиссер Николай Хомерики

доминирующую роль, становится объектом помыканий, в каком-то смысле исполняет роль ребенка: в родильном отделении его берут за ухо, как нашкодившего подростка, и долго по-родительски отчитывают.

Примечательно, что милиционер, низведенный до трогательного анекдота, как и нелепый в своем идиотизме суд, у Муратовой не лишают закон угрожающего макабрического флера. Это постсоветское кафкианство едва ли не страшнее от того, что власть не имеет конкретных маркеров (униформы законности), а потому тиранически проявляется на каждом уровне отношений. (Эту мысль подхватил в «Кроткой», 2017, Сергей Лозница, продемонстрировав, как механизмы подавления укоренены в языке и интонации между простыми людьми, за пределами государственных институций, но в них – особенно.)

Геля (Алиса Хазанова) из «Сказки про темноту» (2009) Николая Хомерики продолжает линию Толи из «Чувствительного милиционера»: сотрудница инспекции по делам несовершеннолетних, закрывающаяся униформой от болезненной близости и вообще от ужаса быть человеком, тоже начинает свою одиссею по поиску социальных связей с найденыша – грубого мальчугана из неблагополучной семьи. Хомерики лапидарно выписывает портрет девушки в огне – героини, которая не может нарядиться ни в одну из положенных ей социальных ролей, а потому создает с окружающими непомерную дистанцию: избеганием, язвительными репликами, символической униформой. Впрочем, слова, как и китель, ничего сами по себе не значат: за ними рефлекторно тянется какой-то смысл.

Вероятно, популярность полиции связана не только с ее будничной распространенностью в сюжетах жизни, но и с тем, что мундир дарит ощущение безопасности: героине «Сказки про темноту» удается использовать форму как панцирь, а кинематографическим героям и их зрителям от многих вещей хотелось бы равнодушно заслониться уставом,

«Полицейский с Рублевки Новогодний беспредел», режиссер Илья Куликов

истиной, имеющимся правом. Под кителем может биться и нежное сердце, которое не расслышать за канцелярски-блатным суржиком.

Таков конфликт полицейского с собой, своими социальными ролями, прикипевшими в соответствии с некоторым статусом или мировоззрением.

Брюки

В России охранительная функция все еще во многом воспринимается как мужская, потому сюжеты про полицию нередко затрагивают вопрос маскулинности. Так, Димыч (Борис Каморзин), домогающийся Гели в «Сказке про темноту», в сцене поцелуя просит ее снять верхнюю одежду: иначе ощущение, «что с мужиком целуюсь».

Отличительная черта Григория Измайлова (Александр Петров) из «Полицейского с Рублевки» – помимо сиротства и несметного богатства – дьявольская неотразимость, позволяющая склонять к сексу всех окружающих девушек: от боевитых коллег (Рина Гришина) до элитных экс-проституток (Софья Каштанова) и наивных дев (Татьяна Бабенкова). Близость полицейской культуры с тюремной выводит на передний план «мужскую силу», поэтому комичность Владимира Яковлева (Сергей Бурунов), начальника Измайлова, подчеркивается его скудной сексуальной жизнью и шутками про импотенцию (в частности, в фильме с подзаголовком «Новогодний беспредел» его чуть не кастрируют дверями лифта).

В недавнем «Тексте» Клима Шипенко по роману Дмитрия Глуховского также есть необязательная откровенная сцена – хоумвидео полицейского (Иван Янковский) с возлюбленной (Кристина Асмус). Правда, в контексте фильма половая жизнь является синонимом жизни вообще: герой Янковского ее отнял у студента (Александр Петров), который отсидел семь лет по сфабрикованному обвинению.

«Кремень», режиссер Алексей Мизгирев

Тем не менее полицейский у Шипенко – Глуховского представлен во многом в маскулинно-активной роли: доминирует над окружающими, подстраиваясь только под старших по званию.

Интимная закомплексованность, требующая регулярно утверждать на словах свою сексуальную состоятельность, продолжается в избыточной брутальности, соседствующей с откровенной жестокостью. Райнер Вернер Фассбиндер не проводил четкой грани между преступником и полицейским, считая, что по обе стороны закона в этих ролях оказываются люди с похожим набором свойств: жаждущие власти и не чурающиеся насилия.

Как оплот маскулинности полицию исследовал, например, Алексей Мизгирев в «Кремне» (2007). Равнодушный к боли паренек (Евгений Антропов) из Татарстана демобилизовался, приехал в Москву и пошел в милицию, желая использовать ее как социальный лифт. Приговаривая: «Твердость – не тупость», он добивается карьерного роста, эксплуатируя собственное равнодушие к чужим переживаниям (боли), а также умение использовать серые механизмы власти: ложные обвинения, немотивированные избиения, доносы.

Похожий ракурс рассматривает Юрий Быков в «Майоре», где Сергей Соболев (Денис Шведов), напротив, пытается вырваться из круговой поруки, добиться справедливости в обход теневого закона братства. В картине довольно прямолинейно противопоставляются рабы устава, банально его исполняющие в соответствии с местной интерпретацией, и живые совестливые люди.

Символично, что и Мизгирев, и Быков в каком-то смысле «наследники» Балабанова, который в «Грузе 200» (2007) выписал советского милиционера как настоящего упыря – извращенный синоним государства, которое убивает и насилует собственных граждан, а не защищает, как положено.

«Мой друг Иван Лапшин», режиссер Алексей Герман

Полицейская брутальность – популярная тема. Особенно в американском кино, где сюжеты о произволе властей высвечивают проблемы расизма и прочей нетерпимости, а также злоупотребления властью. В отечественном кино, впрочем, его тоже хватает, хотя порой и в неотрефлексированной, а то и вовсе в комедийной версии. Жестокостью брюки закона испачканы по колена, а то и выше.

Ботинки (полуботинки)

Самая примитивная роль полицейского – быть дубинкой, воплощать исполнительную власть в качестве рефлекса государства. Таких персонажей по российскому кино разбросано предостаточно: сливающиеся в пятно дружины из «Притяжения» (2017) Федора Бондарчука, напарники Соболева из «Майора» Быкова, бесконечные люди без свойств, сторожащие двери и подозреваемых или патрулирующие городские улочки в поисках легкодоступного криминала. Тут можно вспомнить и растерянных служивых мальчишек из «Лапшина», и бесконечные кузовки из «Текста» или «Черновика» (2018) Сергея Мокрицкого по роману Сергея Лукьяненко, и других третьестепенных персонажей-функций, обитающих в кадре советской/российской действительности.

В оппозицию мудрому следователю, который может привести невеселую будничность к вселенскому равновесию, эти зачастую безымянные и даже безликие «мусора» словно иллюстрируют строчку из песни «Метадон» группы «Кровосток»:

Что-то с ментами все-таки не так,

Как-то криво они ходят под богом.

Или напоминают о более классической строчке Егора Летова, певшего, что «мы лед под ногами майора».

Однако один из самых парадоксальных мыслителей румынской «новой волны» Корнелиу Порумбою в ленте «Полицейский, имя

прилагательное» (2009) приходит к характерному для стран с социалистическим опытом выводу, что человек в форме не воспринимается как человек. Он – свойство, воплощение идеи «полицейского» (государства), порабощающего, надзирающего.

Эту мысль в 1987-м – в преддверии распада СССР и на заре современной России – продумали Вадим Абдрашитов и Александр Миндадзе в фильме «Плюмбум». Он выступил в качестве привета андроповскому «укреплению дисциплины»[1], наследующему сталинскому террору, и новой вере в белоснежную утопию посредством твердой руки.

Подросток Руслан Чутко (Антон Андросов), ускользая из-под опеки наивных родителей-шестидесятников, отказывается от всего человеческого ради желания расставить всех в неидеальном мире по местам. «Плюмбум» показывает, как идея справедливости, упавшая на почву уязвленного самолюбия, превращает человека в маленькую копию чудовищного Левиафана, говорящего на языке милицейского канцелярита и не воспринимающего людей иначе, как строчки в протоколе.

Другая важная деталь, связанная со слепым исполнительством и подспудной брутальностью строгого юноши, – равнодушие Чутко к боли. Эти приметы десятилетия спустя унаследовали герои «Кремня» Мизгирева и «Подбросов» Твердовского.

Именно боль – то есть способность чувствовать, сопереживать, проявлять эмпатию – делает полицейского человеком, а не механической деталью, карающим мечом, ботинком майора. Понимание чужой боли произрастает из умения осознать свою: так, Плюмбум, отказываясь признавать собственную уязвимость, принялся наводить порядок во всем мире, желая отомстить ему за неприятный пустяк – украденный плеер.

В процессе жестокого мальчишеского исполнения законов ему удается вновь нащупать в себе человеческие эмоции, однако – и в этом трагедия установления вечного порядка – ценой чужих жизней.

Выбор же между Жизнью и Порядком остается в обществе дилеммой посложнее «проблемы вагонетки». И полицейская фигура регулярно об этом напоминает: на митингах ли, в частном порядке или просто в жизни. ◆

1. См. подробнее: *Кувшинова М.Ю.* Александр Миндадзе: от советского к постсоветскому. СПб., Издательство Ивана Лимбаха, 2017, с. 99.

Максим Сухагузов

БУРЯ СТОЛЕТИЯ

«Шторм»
Авторы сценария Наталия Мещанинова, Степан Девонин, Илья Тилькин
Режиссер Борис Хлебников
Оператор Алишер Хамидходжаев
Композитор Дмитрий Емельянов
В ролях: Александр Робак, Максим Лагашкин, Анна Михалкова, Александр Мосин, Анна Котова-Дерябина, Геннадий Смирнов, Илья Борисов, Дмитрий Лысенков, Наталья Рогожкина, Дарья Жовнер, Сергей Уманов, Валерий Дьяченко и другие
«Марс Медиа Энтертейнмент»
Россия
2019 (первый сезон)

Зима. Самое страшное и в то же время самое подходящее время года для русской жизни. Снег стыдливо скрывает всю грязь. Снег помогает главным героям замести следы. Зимой все сказанные слова на воздухе превращаются в пар изо рта. В холода приятно сидеть в уютных квартирах, кутаться в теплые вещи или укрываться в салонах автомобилей, как это происходит во многих эпизодах сериала. Можно выйти на улицу, на мороз и затеряться в закоулках сугробов. Беды и болезни валятся на людей, как снег на голову. Снег засыпает дома и проламывает их хрупкие крыши. Снег подчеркивает красные лужи крови на белом фоне.

Режиссер Борис Хлебников сравнивает центральных персонажей своего сериала в могучем исполнении Александра Робака и Анны Михалковой с Кинг Конгом и его возлюбленной красавицей, которую он сжимает в одной лапе, другой разрушая города. Вон он, припорошенный снегом русский монстр из Следственного комитета с соответствующей погоде фамилией Градов, шагает по головам людей после двух случившихся трагедий: обрушения крыши детского Дворца искусств и смертельной болезни, обнаруженной у жены.

Он – человек дела. Поначалу Градов делает все, чтобы поступить по справедливости и посадить за решетку кандидата в мэры, разворовавшего бюджет и допустившего трагедию. Но как только он узнает о состоянии здоровья жены, без лишних слов идет на сделку с совестью и переформатируется во взяточника, совершая все мыслимое и немыслимое для сокрытия незаконно полученных средств на операцию.

Она – человек слова. Преподает психологию в университете, несет студентам гуманитарные знания и часто предрекает на своих занятиях то, что случится

«Шторм», режиссер Борис Хлебников

с ней самой. Например, в первой серии говорит о наказаниях, и вскоре они приходят вслед за преступлениями, словно кара небесная, сваливаясь с небес на жителей этого коррумпированного города вместе со снегом.

Город на реке недалеко от границы с Финляндией не называется в сериале, но узнаваемо снят в окрестностях Петербурга. Он населен героями второго плана вроде следователя убойного отдела Осокина в исполнении Максима Лагашкина, который хотел быть полиамором в любви и лучшим другом Градова на работе, но в итоге понял, что у него нет настоящей связи ни с девушкой, ни с приятелем – только предательство. Также по замерзшим дорогам и узким коридорам вьется адвокат в лице режиссера Михаила Брашинского: ему ли не знать о преступлении и наказании. В центре злодейской паутины города завис главный негодяй Маргулис, которого играет актер Александр Мосин, открытый Алексеем Балабановым в своих последних фильмах, поэтому тянет в морозную столицу коррупции особый инфернальный шлейф из «Я тоже хочу». Завершают галерею образов снежная королева Ольга (Наталья Рогожкина), которая живет с детьми в опустевшем холодном замке кандидата в мэры, а также выпавшая из фильма «Теснота» актриса Дарья Жовнер в роли идеальной дочки Робака и Михалковой: она появляется наскоком из Москвы, поэтому не успевает пропитаться разъедающей атмосферой вокруг.

В структурном плане восьмисерийный первый сезон сериала творческого тандема режиссера Бориса Хлебникова и сценаристки Наталии Мещаниновой (при участии Степана Девонина) продолжает налаженную схему в стиле «Во все тяжкие», выточенную ими еще в «Обычной женщине» с той же Михалковой. Если существует жанр комедии положений, то этот можно назвать трагедией положений.

«Шторм»

Драматургия строится на том, что герои хотят выпутаться из самой тупиковой ситуации, но получается влипнуть только глубже. От серии к серии Градов и другие персонажи закапывают себя, накапливая снежный ком проблем, чтобы в конце он раздавил всех.

«Шторм» вышел во время переломного момента для российских стриминговых видеосервисов, которые прямо сейчас расцветают и производят один за другим оригинальные сериалы в обход телевидения. Проторенная во всем мире «Нетфликсом» лазейка как будто становится свежим воздухом для русского кино, формируя новую волну свободных киновысказываний. В этом формате можно обходить привычные этапы производства, не жить отчетами перед Фондом кино и Министерством культуры, обходить запреты на мат, открыто говорить о важных темах, которые не принято поднимать по телевизору. К примеру, сложно себе представить, чтобы на голубых экранах о ВИЧ или гепатите С могли бы заговорить с такой художественной правдой, как в «Звоните ДиКаприо!» и «Шторме».

Хлебников, получивший известность на заре еще предыдущей новой волны русского кино, как будто пока не обжился в предлагаемых обстоятельствах, поэтому «Шторм», если угодно, еще штормит. В нем передана промозглая атмосфера неуверенности во всем происходящем, сырости кино прямого действия. Это стриминговый кинематограф, который доставляется зрителю фактически на флешке, прямо как в самом сериале улики, снятые на видео. Так и сам «Шторм» выглядит видеодоказательством того, что наше кино сбросило привычные оковы зрительской окупаемости и коррупционных схем для индустрии, но еще не до конца оттаяло. Хотя порой в «Шторме» возникают небывалые потоки документальной правды и отчаяния. Все, что касается приступов и лечения болезни героини Анны Михалковой, – гениальные эпизоды, сыгранные до искр из глаз.

Все-таки не случайно Хлебников и Мещанинова в «Шторме» передают приветы своей «Обычной женщине»: сотрудница отеля тоже носит памятное имя Галина, а героиня Михалковой говорит, что у нее аллергия на цветы (в прошлом сериале она владела цветочной лавкой). Второй сезон «Обычной женщины» будет сделан уже не для телеэфира, как первый, а сразу для стриминга Premier, что снимает ряд ограничений по цензурным соображениям.

«Шторм» и «Обычная женщина» – сериалы-побратимы, раскрывающие одну и ту же больную для России тему, только разными словами. Как коррупционная схема отношений из госструктур проникает прямо внутрь семьи, впитывается с молоком матери, поглощает поколение за поколением, превращаясь в естественный отравляющий фон. Она сидит глубоко, прямо как радиация, и иногда проявляется в виде непроговоренных физических недугов, которые лишают нас памяти, любви и смысла. Напомним, что в «Обычной женщине» героиня Михалковой столкнулась с несправедливостью со стороны сотрудников ФСБ, в результате пошла на преступление, чтобы вызволить мужа из тюрьмы, и сама погрязла в этой системе поглощения. В «Шторме» главный герой уже сам из органов, и он идет на должностные преступления, чтобы спасти героиню Михалковой, что только отягчает обстоятельства и рушит чужие судьбы. В обоих случаях страдают все, даже дети: оплакивающие главных героев дочери не понимают, как можно жить в мире неправды, и не улавливают того, что их будущее уже во многом предопределено родителями, в этот самый момент мчащимися на полной скорости по дороге в кювет.

Коррупция. Самая страшная и в то же время самая подходящая стихия для русской жизни. Коррупция скрывает всю грязь. Помогает замести следы и спрятаться в уютных квартирах, кутаться в теплые вещи или укрываться в салонах автомобилей. Проникает в наши дома, в телевизоры и семьи. Обрушивает крыши и проламывает головы. Это и есть тот самый снежный шторм из названия. Зима, уходи! Дорогу весне русского стримингового кино. ◆

Кира Богословская

ЗРИТЕЛЬ КАК АВТОР

Идеи сериалов, предложенные зрителями ТВ

Двойственность аудитории

Аудитория телевидения – интереснейший в своей двойственности феномен. С одной стороны, она часто воспринимается работниками ТВ не более чем «поставщик рейтингов», измеряемая пиплметрами совокупность рук, переключающих каналы. С другой – это практически все население России; тот самый собирательный «народ России».

Восприятие телесообщений тоже двойственно. Ему свойственно народное чувство подлинности, отличающее правду от фальши и надуманности. При этом публика ТВ легко поддается на манипуляции и готова смотреть самые низкие образцы вкуса и лжи.

Рассмотрим самый популярный на современном телеэкране формат телесериалов. По данным наших исследований, зрителю не всегда нравится то, что он смотрит, а цифры рейтинга являются скорее механическим показателем, отражающим совокупность факторов: от приемлемости сюжета для универсальной, мужской и женской, аудитории до наличия известных актеров и соблюдения близких аудитории возрастных пропорций действующих лиц. Цифры рейтинга вовсе не всегда измеряют реальную увлеченность аудитории просмотром: часто зритель смотрит то, к чему он привык.

Креативный замысел

Что, если обратиться к творческой фантазии аудитории и предложить зрителям (в значении «народ России») описать то, что им интересно? Какие сюжеты бродят в «народной душе», но которых нет на современном ТВ? В течение креативных фокус-групп респондентам-зрителям центральных каналов было предложено творческое задание: высказать идеи сериальных сюжетов, которые им хотелось бы посмотреть. Выборочный список этих

идей в приложении к этой статье, где курсивом выделены цитаты из высказываний респондентов.

Некоторые идеи респондентов наивны. А вот желание увидеть реальные проблемы – те, которых недостает сегодня на телевизионном экране, – очевидно.

Здесь и современные сюжеты, и из советского времени, и из далекого прошлого, из будущего нашей страны и других планет.

Имеется и разнообразие жанров: детективов мало, мелодрам избыток, но не пластмассовых, а «жизненных», включающих отношения, *о которых хочется подумать*. Очень много предложено сюжетов исторических фильмов. Достаточно и эпических саг, *прослеживающих судьбы трех поколений*, а также комедий, приключений и даже экзистенциального кино.

Анализ пространства зрительских идей

Массив результатов позволил сделать следующие выводы:

1. Надо подчеркнуть, что это были обычные зрители центральных каналов, не предупрежденные о творческом характере встречи. Это говорит о том, что творческий потенциал народа не следует игнорировать и, будучи востребован, он вполне может трансформировать телевизионный сериальный поток.

2. Идеи сериалов, созданные респондентами, гораздо более приближены к обыденной жизни, чем то, что предлагает им современный экран. В рамках этой обыденной жизни они гораздо более бесхитростны, честны, требовательны к реалистическим подробностям. Женские фабулы приближены к классическим сюжетам – любовный треугольник, школьные друзья, «хозяйка дома» и ее роль, верность и измена. Мужские фабулы не щадят власть и описывают актуальные проблемы страны.

3. Одновременно следует сказать и о влиянии на аудиторию стандартных, *ненастоящих* (по словам самих респондентов) сюжетов современного телевидения. У мужчин это проявляется в воспроизводстве придуманных криминальных сюжетов; у женщин – в мелодраматических историях со счастливой развязкой. Это еще раз подчеркивает двойственность аудитории. Но в целом таких идей меньше половины.

По сравнению с общим полем содержания современных сериалов в сценариях респондентов преобладают:

– серьезные сюжеты о жизни, о путях развития страны: *это судьба человека. Жизненный сериал без детективной интриги. Вот пришел мужик, а дома нет, и куда он пойдет?* (Про возвращение с войны.)

– *СССР – СНГ: убийство духовного;*

– саги, повествующие о людских судьбах начиная с СССР и до нашего времени: *подлодка в Тихом океане;*

– исторические сюжеты, в основном про недавнее советское время (1970–1980-е годы), вызывающие у респондентов ностальгию, но

также и все советское время и более давние периоды истории России: *XVII век. Исторический сериал о любви, о борьбе за свободу, исторические события переплетаются с судьбами героев, действие происходит в глубинке России;*
– добрые, лирические комедии («новые “Сваты”»): *не просто смеяться, а чтобы можно было подумать, чтобы реальная жизнь протекала.*

Женская аудитория предложила:
– сюжеты о взаимоотношениях родителей и детей; истории о том, как строить отношения, как воспитывать без давления на психику.

Несмотря на разнообразие сюжетов на современном телевидении, женщины ощущают явный недостаток более глубокого и удовлетворяющего разговора о таких взаимоотношениях. И, судя по реакции респондентов, они ощущают отсутствие более качественного разговора вообще о человеческих отношениях.

Мужская аудитория высказалась за:
– исторические сюжеты, осмысляющие развитие событий, связанные с Россией. Особенно затребованы респондентами проблемы, которые «не покажут по телевизору»: *что творили советские войска в Берлине в мае 1945-го, правды не показывают.*
– фантастические сюжеты, но не космические или технократические, а социально-исторической направленности, повествующие о возможных вариантах развития страны: *после разрухи, в 20-х, когда НЭП ввели, люди жиреть начали потихоньку, как-то работать по-честному. Хотелось бы понять, если бы по этому сценарию развивались события, сколько бы понадобилось людям времени, чтобы встать на ноги?*
– сюжеты про спортсменов (многие мужчины заявляли: они смотрят в основном спорт и новости): *спортсменов нужно подавать как героев.*

Аудитория до 40 лет предложила:
– сюжеты, ориентированные именно на жизнь молодежи, на ее проблемы (актуально до 28–30 лет);
– сюжеты, ориентированные на реальность, пусть без счастливого конца, но «настоящих»: *блокадный Ленинград. Чтобы было не с элементами какого-то экшна, а жизненный фильм.*

Россия 1939–2012 годы. Жизнь в окопах и после войны. Серьезный, исторический, документальный.

По сравнению с современными сериалами на ТВ в сценариях респондентов меньше стандартных детективных и мелодраматических сюжетов, не связанных с социально-политической ситуацией в стране.

Отчасти это вызвано тем, что обычно зрители смотрят вечерние сериалы в потоке ежедневной жизни, часто не задумываясь о том, что они смотрят. При таком режиме просмотра стандартные мелодраматические (для женщин) и детективные (для мужчин) сюжеты скорее

выполняют функцию захвата внимания для отдыха и расслабления, чем заставляют думать.

Однако когда зрители задумываются, то обнаруживается, что хотят они видеть другое, в первую очередь достоверные истории, проясняющие ситуацию в стране, и реальных героев. *Отчаянные люди, бросившие вызов неизвестности. Недалекое будущее и последствия наших грядущих действий – перенаселение, нехватка продовольствия, загрязнение окружающей среды.*

Можно вычленить несколько метасюжетов, привлекающих внимание универсальной аудитории и глубинно волнующих ее. Однако из-за болезненности для многих зрителей прямого рассмотрения таких вопросов ответы на них они готовы получить скорее в сюжетах, где предпочтителен мифологический ракурс:
– как изменить свою судьбу и судьбу страны к лучшему: как правило, на примере прошлых периодов развития страны, про которые уже известно, что они закончились удачей;
– как восстанавливаться после серьезных потерь и трагедий? На примере послевоенного времени, сталинских репрессий;
– как изменилась жизнь начиная с советского времени и по настоящий момент? Тема актуальна и в контексте ностальгии зрителей по прошлому, но и в контексте осмысления недостатков и драматических событий прошлого: *недалекое будущее, откуда герои как-то попадают в СССР;*
– как глобальные конфликты/вызовы современности влияют на судьбу отдельного человека: «*Сказка о тройке*» <*Стругацкие*>. *С одной стороны, фильм вроде бы фантастический, а с другой – о вполне человеческих нормальных отношениях.*

Поскольку мы готовы к квантовому скачку, он на более высокий уровень нашего мышления повлияет, человек будет другой, более развитый.

Общий отклик зрителей на современную сериальную продукцию не уникален для этого исследования: даже лояльная аудитория признает «пластиковость» многих отечественных сериалов и хочет «более жизненного», «более реального» материала. В качестве общего вектора «жизненного» интереса зрителей много лет звучит: «судьба страны через судьбу семьи». Содержание современных сериалов не всегда отвечает этим интересам. (Вспомним, что аудитория – это и «поставщик рейтингов» и «народ России».)

Английский классик Джон Фаулз писал: «Когда придет время писать историю этого времени, индустрия средств массовой информации окажется на скамье подсудимых. Соединительный канал между английской действительностью и осознанием этой действительности англичанами оказался роковым образом перекрыт». Эту метафору – телевидение как канал осознания действительности – можно понимать

широко, ибо, по результатам исследования, сегодня оно таким каналом не является. Почему столь очевидные вопросы, сюжеты не получают достаточного освещения на современном ТВ? Что мешает сериалам служить частью «канала самосознания нации»? Перечислим основные перекрытия этого канала:

– Требование унификации. Существует убеждение, что телевидение – это театр плюс завод. Конечно, создатели сериалов не обладают более бедной фантазией, чем зрители; просто заводские требования унификации накладывают определенные условия на форму выпускаемых моделей. Стоимость разработанного шаблона успешного сериального сюжета гораздо ниже, чем разработка нового.

– Риск нового. Разработку новой модели формата мало кто может себе позволить. Сегодня такие модели по большей части не рождаются с нуля, а адаптируются с форматов западных или копируются с успешных форматов соседнего канала. Воспроизводство старого дешевле, особенно когда речь идет о криминальных сериалах. Добиться сильного уровня интриги, в которой средством развития энергии является оружие, а не научное открытие или яркий характер, гораздо легче и дешевле, чем создать глубокий, содержательный драматический сюжет.

Мифологическая составляющая сериалов; базовые метафоры сюжета, основанные на архетипических сюжетах, также не столь разнообразны, как могли бы, по убеждению зрителей, быть. Опробованные «Золушки» и «Робин Гуды» в милицейских фуражках много лет пользуются популярностью, а остальные 12, 36 или 72 базовых литературных сюжетов разрабатываются гораздо реже.

Понятно, что в основе унификации лежат наиболее дешевые способы достижения максимально высокого рейтинга в ситуации отсутствия достаточной диверсификации телевидения.

В дополнение к этому – и в связи с этим – у многих авторов сценариев телесериалов мотивация создания сценария телесериала гораздо ниже, чем статус создания театральной пьесы, хотя влияние сериала и театрального спектакля в масштабах страны несопоставимы: первый посмотрят миллионы, второй – сотни человек.

– Цензура и самоцензура. Даже если речь не о новостях, а о сериалах, действует принцип: «многое нельзя показывать». При этом вне прямых цензурных ограничений действует самоцензура, именно она виновна в двух третях сокращения разнообразия сюжетов: отступать от общепринятого языка, сюжетов и тематики рискованно.

Комплекс этих факторов во многом определяет смену ролей: сериалы оказываются обращенными не к той аудитории, которая «народ России», или ценностям их создателей, а к тем зрителям, кто щелкает пультом, производя цифры рейтинга, в которых заинтересован телеканал. «Космонавты летят не к звездам, а к 30 тысячам долларов» – эта метафора Виктора Пелевина прекрасно соответствует положению вещей при создании сериалов.

Конечно, на шкале «делать для рейтингов» и «делать для людей» есть масса промежуточных точек. В бесконечности производства сериалов завод побеждает театр не в ста процентах случаев: только яркая обертка от конфетки без желанного содержания аудиторию не слишком привлекает.

Беда состоит в том, что на современном телевидении почти отсутствует содержательная обратная связь с аудиторией, не измеряемая цифрами рейтингов. Как было сказано, рейтинг сериалов совсем не всегда значит, что зрителям нравится то, что они смотрят. «Солярис» общественного сознания (реакция аудитории на внутренние повороты сюжета, на героев, которые актуальны для общественного сознания России) оказывается невидим для работников телевидения.

Содержательная обратная связь – это не только рейтинги, это диалог, разговор об актуальном. Как маленький пример диалога можно привести такой: многие ситкомы в зарубежных странах снимают исходя из реакции аудитории здесь-и-сейчас. Зрители (не специальная массовка, задача которой имитировать веселье, а реальные зрители) присутствуют на съемках, и если зал не смеется, сюжет переснимают.

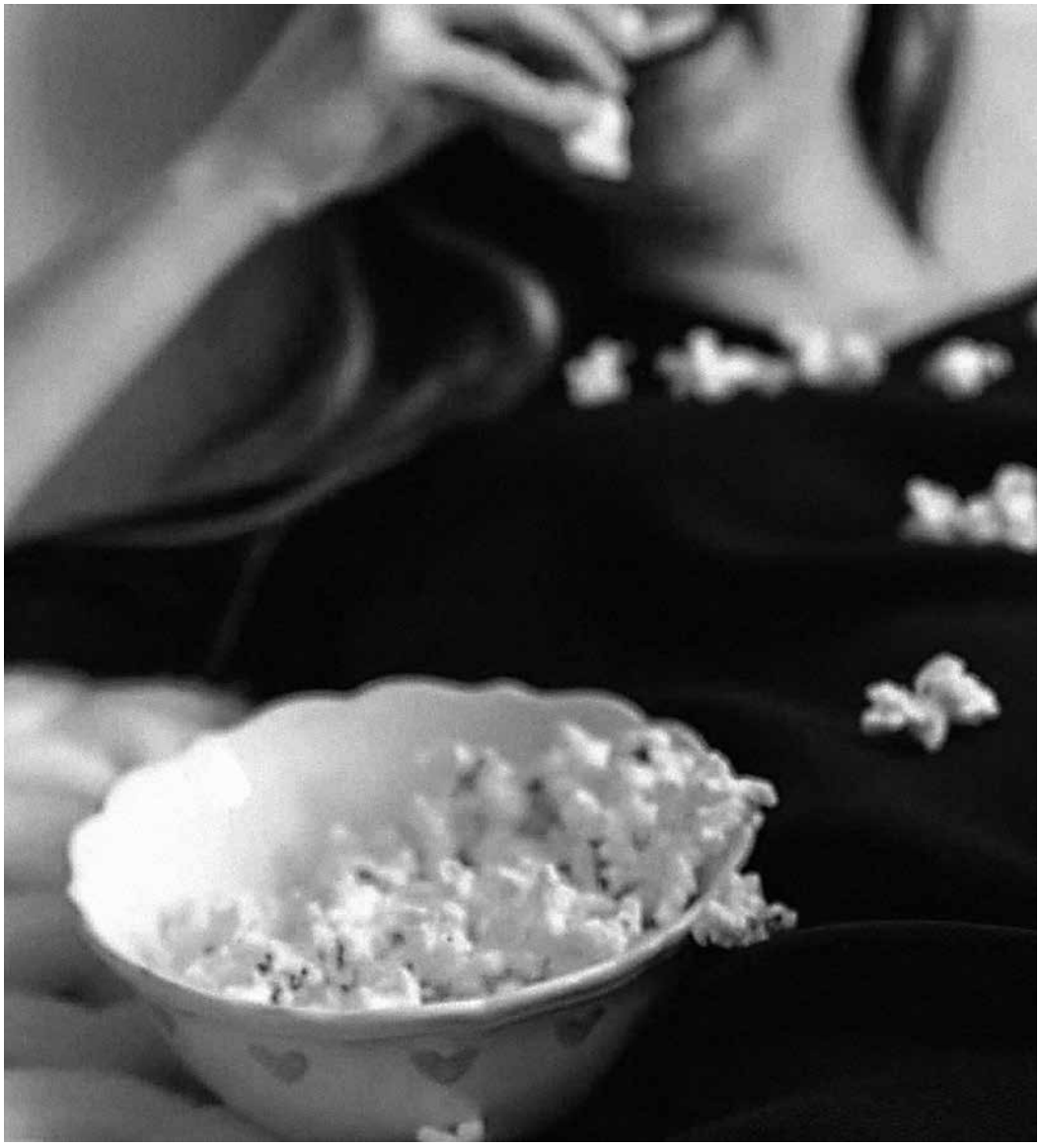
Тем более невидимым для телевидения оказывается тот спектакль, который происходит в головах аудитории и проявляется, если этой аудитории предложить самостоятельно высказаться. По данным наших исследований, популярность шоу, связанных с народными талантами («Голос» и подобные), определяется тем, что зрители проецируют на них мечту о собственной творческой реализации и видят в них проявления талантов, с которыми они могут идентифицироваться.

Очевидным является факт, что в эпоху интерактивности аудитория телевидения стареет, что молодая и активная аудитория уходит в интернет. Менее очевидным является то, что тема обратной связи со зрителями не является темой общественной дискуссии или, как писал Даниил Дондурей, «интерпретативное поле телевидения захвачено самим телевидением». Многие шаблоны сериалов не включают осмысление сюжетов, в которых каждый день живет аудитория и которые ее интересуют. Отсутствие прямого диалога со зрителями на всех уровнях перекрывает канал самоосознания аудитории (которая «народ России») и самого телевидения.

Между тем такой диалог может привести к осознанию того, что и создатели сериалов, и их зрители в итоге представляют тот самый «народ России», который таким образом может стать не собирательным образом из грубых или скучных воззваний, а прямым переживанием. Для этого в первую очередь нужно видеть в зрителях не руки, переключающие канал, а живых людей, способных к самоосознанию и сотворчеству.

Тут я хочу вспомнить Михаила Анчарова, не столько поэта и барда, сколько автора сценария одного из самых первых советских сериалов, называвшихся тогда телеспектаклями, «День за днем». Когда в далеких

семидесятых телеспектакль вышел на экран, пустели улицы. После его успеха автор говорил: «Многих экспертов тогда удивляло, что спектакль пользуется успехом, хотя в нем ничего не происходит, нет никаких грандиозных событий, нет остроувлекательного сюжета, а есть только ограниченное пространство коммунальной квартиры и ее обитатели. Пытались установить, в чем же секрет. Секрета никакого не было. Я писал о том, что тогда меня волновало – жизни и судьбы, скрытые за стенами коммуналки. Меня не устраивал взгляд на нее как на какой-то кастрюльно-склочный бедлам, где все мелко и пошло и где, в лучшем случае, обретается подсобный материал для сатирика. Вздор! Там живут люди, а жизнь людей всегда значительна».



Идеи сериалов, созданные зрителями

География исследования: Москва (четрые фокус-группы), Омск (три фокус-группы), Псков (три фокус-группы).

Зрители центральных каналов:

– мужчины и женщины, 25–44 года;

– мужчины и женщины, 45–60 лет;

– мужчины, 45–60 лет, Москва;

– пенсионеры: мужчины, 60+; женщины 55+.

МОСКВА. Зрители 25–44 года. ЖЕНЩИНЫ

Место и время действия: *Москва. Послевоенные годы*[1].

Фабула сериала: 9 мая война закончилась, но она еще продолжалась. Военные фильмы заканчиваются хорошо, а мне интересно, что же потом было? Потом пришли люди с фронта, а у них дом разбомбили, где они документы восстанавливали, куда пошли работать, как они это делали? Вот они отвоевали, а дальше что? Вот показали Одессу <«Ликвидация»>, а у нас что в Москве было?

Жанр: *Драма. Это судьба человека. Не надо детектива. Вот пришел мужик, а дома нет, и куда он... телефонов сотовых нет, вообще никаких нет.*

БОЙЦЫ НЕВИДИМОГО ФРОНТА

Место и время действия: *40-е годы. Сибирь, Урал, где не было войны.*

Фабула сериала: Я вспомнила замечательный фильм «Вечный зов»… Можно снять сериал военно-исторический про то, как люди жили и работали во время войны в тылу, это была невидимая победа нашего народа, потому что народ самоотверженно трудился в жестких условиях, на этом фоне можно снять линию любви, и курьезные моменты, и драма…

Жанр: *Военно-исторический фильм.*

ГАРАЖ. КОМПАНИЯ ДРУЗЕЙ

Место и время действия: *Гараж или квартира, другие тусовочные места (кафе, например, кинотеатр). Ночь и вечер. Современное время. Можно показывать, чем герои занимаются и днем.*

Фабула сериала: Наподобие сериала «Клуб» по MTV; такой гламурный сериал про нашу молодежь, как она тусуется в клубах, кафе… У нас снимают про школу, а забывают, что есть жизнь после школы, период от 20 до 30 лет. Как человек проводит это время? Я бы хотела, чтобы они тусовались на определенной квартире, у них было бы место сбора, компания друзей. Все это развернуть, чтобы были герои более настоящие, интересные. Именно про нашу Россию показали бы побольше, про молодежь: были сериалы «Друзья», «Элен и ребята»… Сделать то же самое, только более снимать современное время и другие проблемы. О нашей молодежи и чуть старше, кто еще недотусовался.

Жанр: *Чтобы это была не комедия, комедии уже надоели, а что-то более настоящее.*

1. Стилистика зрительских сюжетов сохраняется авторская.

МОСКВА. Зрители 25–44 года. МУЖЧИНЫ

ПЕРЕЛОМ

Место и время действия: *недалекое будущее, Москва.*

Фабула сериала: Из будущего герои как-то попадают в СССР, и с ними начинают происходить забавные приключения, там и любовь… Вот герой ищет портал времени, и, пока ищет, с ним происходят всякие события. Назад в будущее-5… Я назвал «Перелом», то есть перелом между временами.

ПОСТУПКИ

Место и время действия: *Город. Настоящее время. СССР – СНГ.*

Фабула сериала: Сейчас чего не хватает? Добрых поступков людских. Как человек помог другому человеку с проживанием, с учебой… стал известным и все такое, а у человека, который помогал этому, появились большие проблемы, теперь он пытается помочь, но уже поздно. Грустно.

Парень помог девушке (конец 80-х – начало 90-х) с проживанием и учебой в Москве. Она отучилась на художественных курсах. Стала известной и помаленьку стала забывать о нем из-за нехватки времени, тогда как у него начались проблемы. Как-то на улице ей показалось, что она увидела его из окна машины, побежала за ним, но никого не нашла.

ВОДНАЯ СТИХИЯ

Место и время действия: *В Тихом океане. Начиная с 1971-го по наше время.*

Фабула сериала: Природные явления, мистические события, которые разворачиваются на подводной лодке. Отчасти мистическое тут есть, отчасти реальное. Мужская компания, без девчонок.

МОСКВА. Зрители 45–60 лет. ЖЕНЩИНЫ

БЕЗ НАЗВАНИЯ. *Типа сериала «Угрюм-река».*

Место и время действия: *Российская деревня. До революции.*

Фабула сериала: О жизни русской женщины, очень непростой, когда и муж, и свекровь ее гнобят, и она, как Золушка.

ТАИНСТВЕННАЯ РУСЬ

Место и время действия: *Россия, XVI–XVII века.*

Фабула сериала: Исторический, о любви, о борьбе за свободу, события переплетаются с судьбами героев, действие происходит в глубинке России.

САВВА МАМОНТОВ

Место и время действия: *Россия, XVIII–XIX века.*

Фабула сериала: Исторический, про Савву Мамонтова, история его жизни. Что было в нем хорошего, что плохого. Кому он помогал…

МОСКВА. Зрители 45–60 лет. МУЖЧИНЫ

СТАНОВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ МИЛЛИОНЕРОВ

Место и время действия: *Москва, комиссионный магазин на Шаболовке. Начало 90-х годов.*

Фабула сериала: Про спекулянтов этого десятилетия.

ЖИЗНЬ И ПОХОЖДЕНИЯ ВОВОЧКИ

Место и время действия: *Город, деревня, дом, школа, кружки. Наши дни.*

Фабула сериала: История про наших детей. Вовочка в какой-то степени герой из анекдотов, чтобы было посмешнее, но без «чернухи». Начать с 10–12 лет и довести до 17 лет. Это должно быть в доброй форме. Чтобы показать детям, как можно жить, как быть с первой любовью, к чему стремиться, они будут попадать в комедийные ситуации.

ДВА НЕБА ВОЙНЫ (ВОВ)

Место действия: *Аэродромы, немецкий и советский, по линии фронта, где схватки происходят. 1941–1945 годы.*

Фабула сериала: Сериал о советских, английских, французских летчиках, которые воевали с нашей стороны, и немецких, финских, итальянских, венгерских, воевавших с той стороны. Отношения между летчиками с местным населением, персоналом по обе стороны, показать наше моральное превосходство…

БЕЗ НАЗВАНИЯ (фэнтези про НЭП)

Место и время действия: *1925 год, Россия.*

Фабула сериала: После разрухи, когда ввели НЭП, люди жиреть начали потихоньку… но не все же с золотишком были. Хотелось понять, если бы по этому сценарию развивались события, сколько бы понадобилось людям времени, чтобы встать на ноги: два-три поколения? При условии, что они честно трудятся, нормально зарабатывают? Если бы людям дали свободу в то время, ну, как были кооператоры, как барыжничали, с баулами ездили.

НЕПРОСТОЙ Б.ЕЛЬЦИН, или ДВУЛИКИЙ ЕЛЬЦИН

Место и время действия: *Начиная с 1985 года, когда Ельцин был первым секретарем городского комитета Свердловска… Свердловск, Москва, МГК партии. Россия, Америка, Шеннон, госдача на Валдае.*

Фабула сериала: Кем был, что заявлял, что имел в виду, когда он говорил «не могу есть икру, положу голову на рельсы…»? Кем потом стал, когда сделал царский трон в Кремле? Его угодничество США и нищая Россия на фоне крутых олигархов и скромное «простите меня» в 2000 году.

РАХМАНИНОВ
Место и время действия: *Россия, США. Послереволюционное время.*
Фабула сериала: Сергей Васильевич Рахманинов гениальный был композитор. И патриотом необыкновенным. Все знают, что он собирал деньги во время войны, на это хотелось бы посмотреть, но в хорошем исполнении.

ФЕСТИВАЛЬ МОЛОДЕЖИ
Место и время действия: *Москва, лето. Конец 50-х.*
Фабула сериала: Как тогда жили, знакомились, как общались и что с ними стало после, кто-то уехал к себе на родину, кто-то здесь остался. После появились дети, и судьба этих детей. Небольшая сага.

ВЕК АВГУСТА
Место и время действия: *Рим, рубеж тысячелетий. Последние годы правления основателя династии.*
Фабула сериала: Фильм об эпохе, которая имела громадное значение для построения общественных и частных отношений, чтобы простой обыватель смог сделать определенные выводы относительно ближайшего будущего.

МОСКВА. Пенсионеры

НАЧНИ ВСЕ СНАЧАЛА
Место и время действия: *Москва. 1974–1978 и 2004–2008 годы.*
Фабула сериала: Мелодрама, студенты, институт любой, после института у всех жизнь складывается по-разному. И все встречаются после 30 лет. Кто-то подавал большие надежды, но ничего не добился, а кто-то учился кое-как и достиг в жизни всего. У главной героини происходит переоценка ценностей, она бросает семью, уходит от мужа, у нее уже и внуки, и дети, но она уходит в неизвестность, покупает дом в деревне и начинает жизнь с чистого листа.

КОМАРИНЫЙ ЗВОН
Место и время действия: *Полуостров Ямал. 70–80-е годы.*
Фабула сериала: добровольцы едут осваивать Западную Сибирь, бездорожье, газопровод ведут по зимнику, летом по болотам, жизнь в вагончиках. Строится новый город газодобытчиков, поднимаются дома, прокладываются дороги, строители, работающие без выходных.

НОСТАЛЬГИЯ
Место действия: *Балтийское побережье. Послевоенное время.*
Фабула сериала: Подводные съемки, поиски героев затонувших кораблей. Становление дайвинга.

ОМСК. Зрители 25–44 года. ЖЕНЩИНЫ

КОМЕДИЯ «О ТОМ, КАК Я ПРОВЕЛ КАНИКУЛЫ»

Место и время действия: *Курортное место летом.*

Фабула сериала: Приключения семьи, курьезные случаи. Отношения в семье можно преподнести как истории, которые рассказывает старший сын – он видит это в своем ракурсе и комментирует.

Отношения поколений.

Место и время действия: *Россия, город. Наше время.*

Фабула сериала: Отношения отцов и детей, связь поколений. Потому что дети, подростки – это очень тяжело.

ОМСК. Зрители 25–44 года. МУЖЧИНЫ

ПРО МУЖЧИН-ДРУЗЕЙ

Место и время действия: *Россия, провинциальный городок. Наши дни.*

Фабула сериала: В ее основе – фильм «О чем говорят мужчины» и сериал «Светофор», если совместить их и сделать два в одном… снять про пять-шесть человек, друзей, как мужчины собираются и истории рассказывают. Я когда «Светофор» смотрел, мне чего-то не хватало…

АБСОЛЮТНАЯ ИСТИНА

Место и время действия: *Наше время*.

Фабула сериала: Человек-эрудит, непрофессионал, открыл абсолютную истину, то есть решил проблему бытия, и он никуда не может кинуться с этим своим открытием, потому что все уже давно знают, что абсолютную истину открыть нельзя. Он идет на конфликт с могущественной корпорацией, в которую входят философы… Человек получает мощный отпор, начиная от равнодушия и кончая прямыми угрозами. Можно чуть ли не философский детектив из этого сделать.

ОМСК. Мужчины 45–60 лет

РЕАЛИИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

Место и время действия: *Омск. 90-е годы*.

Фабула сериала: Постперестроечная Россия, началась ломка жизни людей, устоев общества, некоторые опустились, стали бомжами, кто-то, наоборот, поднялся в это время. Надо показать руководство страны на тот момент, это неотъемлемая часть. Формирование «нового человека» и в целом последствия для страны.

РАЗБОРКИ

Место и время действия: *Город. 80–90-е годы. Перестройка.*

Фабула сериала: Мне бы хотелось сериал наподобие фильма «Гений» с Абдуловым. Там и детектив есть, и разборки. Гений.. он умный мужчина и начинает проворачивать аферы, его начинают ловить. Он там ведущий инженер был, а зарплата была недостойной, из-за этого он начал махинациями заниматься… А здесь фантазия нужна, немного мистики.

ЮРИЙ ГАГАРИН

Место и время действия: *Советский Союз. Байконур. Москва и так далее. Конец 50-х – начало 60-х годов.*

Фабула сериала: Как готовилось и как было осуществлено одно из величайших событий XX века – первый полет человека в космос. Королев – его качества деловые и человеческие могут быть рассказаны в воспоминаниях космонавтов… он был абсолютно засекреченный, его никто не знал. Была интрига, кто полетит… За день перед полетом Королев объявил, что Гагарин, а Титов сидит горем убитый. Не каждый режиссер способен и не каждый актер может это сыграть, надо очень серьезного режиссера на уровне Бондарчука, но того, а не этого, первого еще, или Герасимова.

ПУТЕШЕСТВЕННИК ВО ВРЕМЕНИ

Место и время действия: *Современный мегаполис. Герой появляется в различных исторических эпохах.*

Фабула сериала: Герой становится свидетелем различных исторических событий, пытается помочь в них разобраться современникам, но не всех устраивает истинная правда, поэтому герою приходится часто ставить на кон свою собственную жизнь, спасаясь иногда лишь перемещением во времени вместе со своей избранницей, чтобы интереснее было. Типа «Назад в будущее».

Хотелось бы, чтобы события были освещены с точки зрения действительно реальных событий в прошлом, которые для нас скрыты, засекречены до сих пор.

ПСКОВ. Зрители 25–44 года. ЖЕНЩИНЫ

НЕОБЫЧНАЯ СЕМЬЯ

Место и время действия: *Россия или другая страна, все равно. Наше время и, возможно, перемещение во времени.*

Фабула сериала: связь с фантастикой, чем-то сверхъестественным, но без крови; привидения, оборотни, вампиры и люди, которые это все разгадывают.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ БАЙКИ

Место и время действия: *Один московский театр, собирательный образ. Наши дни.*

Фабула сериала: В этом театре молодые актеры и актрисы, провинциальные и столичные, и заслуженные. Как они уживаются на сцене и в жизни? Комические ситуации, связанные с мистикой театральной и с приметами. Комедия положений.

ПСКОВ. Зрители 25–44 года. МУЖЧИНЫ

МЫ ПОСЛЕ

Место и время действия: *Россия плюс Европа, северо-запад, Эстония, Латвия, Украина. Подразумевается некая объемность.*

Фабула сериала: Недалекое будущее и последствия наших грядущих действий – перенаселение, нехватка продовольствия, загрязнение окружающей среды, подразумеваются нападки на человечество, целые районы уже перестали существовать.

ПСКОВ. Зрители 46–60 лет. ЖЕНЩИНЫ

СВЯТАЯ ОЛЬГА

Место действия: *Псков, Киев.*

Фабула сериала: Про нашу княгиню Ольгу. Как она стала женой Игоря, исторические события, чтобы и детям было понятно. Крещение Руси.

СУДЬБА (о жизни эмигрантов в России)

Место и время действия: *Псков.*

Фабула сериала: Я бы сняла мелодраму, с советского времени до нынешнего, и подняла бы национальный вопрос. Как произошла миграция людей по Советскому Союзу, как приехали мигранты в поисках лучшей жизни с Кавказа. Жизнь русской женщины в армянской семье. Перестройка когда началась, все поехали искать лучшей жизни и приехали в наш город. Как здесь судьбы стали меняться, как сохранялись национальные обычаи в соприкосновении с русскими традициями, русскими людьми. Дружба народов. Судьбы трех поколений. Типа «Моя большая армянская семья» – есть такой фильм.

ПСКОВ. Зрители 46–60 лет. МУЖЧИНЫ

МИР ИНОЙ. ЖИЗНЕННАЯ МИСТИКА

Место и время действия: *Время не имеет значения. Может быть, наши дни или средневековье, любое время.*

Фабула сериала: Человек (герой) умирает и переходит в иной мир, где совершенно отсутствует человеческая логика, а присутствует игра случая, то, что невозможно понять человеческим разумом, где последний становится первым. Первая серия – это его биография на Земле, другая серия – жизнь человека в ином виде. В какой субстанции он живет, что переживает? И дальше человек возвращается снова на Землю, чтобы начать новую биографию.

СКАЗКА О ТРОЙКЕ (Стругацкие)

Фабула сериала: Я бы предложил «Сказку о тройке» Стругацких, очень актуальную. Можно сделать дилогию – «Понедельник начинается в субботу» и потом «Сказку о тройке», экранизацию с упором на диалоги, на человеческие отношения. В «Сказке о тройке» чиновничество с таким сарказмом высмеивается… Король оказывается голым… С одной стороны, фильм вроде фантастический, а с другой стороны, о человеческих нормальных отношениях, как почти всегда у Стругацких, – берется нормальный человек, погружается в ненормальные обстоятельства и смотрится, как будет он себя вести и как проявляются его человеческие качества. На этом акцент, а не на волшебстве и не на фантастике.

ПСКОВ. Пенсионеры. ЖЕНЩИНЫ

ПРОПАЖА

Место и время действия: *Россия. XVIII век – начало XIX века.*

Фабула сериала: Исчез документ государственной важности в департаменте иностранных дел, вокруг этого события разыгрываются любовные и шпионские страсти. Дело распутывает молодой работник департамента, у которого есть своя тайна происхождения. Красивый.

КТО В ДОМЕ ХОЗЯИН?

Место и время действия: *Современная брошенная деревня, бывший колхоз, 2010 год.*

Фабула сериала: Псковская деревня, как там выкупали обманом у колхозников земельные паи новые русские, о беспределе, о деревне в рабстве… и параллельно любовная линия.

Основные герои*: спокойный военный пенсионер на малой родине жил, он одинок, помогает все раскрутить, активирует местных жителей. Военный пенсионер ни с кем не контактирует близко в деревне, но, видя, что такое происходит на его родной земле, он организовывает людей.*

ПСКОВ. Пенсионеры. МУЖЧИНЫ

БЕЗ НАЗВАНИЯ. 20-Е ГОДЫ, ДЕРЕВНЯ, СУДЬБА МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА.

Место и время действия: *Северная деревня в России. Архангельская или Вологодская область.*

Фабула сериала: Судьба молодого человека типа корнета или кадета. Из Питера он ушел и добрался до деревни, бежал от разъяренных рабочих и солдат. И вот там случается любовь с местной девушкой, он прибился в среднюю семью, кулаков тогда еще не было, просто зажиточная семья. Он стал швейным мастером, хорошо шил и был востребован в соседних деревнях. Просто жизнь его; в конце концов его поймали, кто-то выдал, позднее, когда начался террор большевиков, он попал на Соловки и там потерялся.

ПУТЕШЕСТВИЕ ВО ВРЕМЕНИ

Место и время действия: *I век до нашей эры и современность.*

Фабула сериала: Весь путь развития человечества от первобытного строя до полета на иные планеты, поиск с ними контакта. Такое время сейчас – или мы очень быстро продвинемся вперед, или ухнем в какую-то яму. Мне хотелось на это посмотреть с надеждой, чтобы концовка была такая: какой-то разум существует, и мы в контакт вошли и нашей матушке-Земле грешной какую-то пользу принесли. Мир и дружба между инопланетянами. ◆

Лариса Малюкова

СЕМЕЙНОЕ ДЕЛО

Российская авторская анимация в 2019 году

Девочка продолжает играть с недавно умершим дедушкой («Лола живая картошка» Леонида Шмелькова). Одинокая старушка прикармливает котов, видя в них свою семью («Здравствуйте, родные» Александра Васильева). Человечек пытается вырваться из-под опеки большой желтой руки («Ручной» Екатерины Михеевой). Пожилая пара входит в море как в прощание с жизнью («Пять минут до моря» Натальи Мирзоян). Девушка, покинув отчий дом, разматывает связь с ним («Узы» Дины Великовской). Сын с помощью руки, замотанной в скотч, пытается одушевить память об отце («Некто Паша Богуславский» Юрия Богуславского). Пуповина привязывает к матери выросших сыновей («Он не может жить без космоса» Константина Бронзита и «Пуповина» Александра Бубнова).

Так вышло, что магистральной темой авторской анимации оказались семейные узы. Очевидные и незримые. Естественные, как сердцебиение или дыхание, – и болезненные, сковывающие, душащие, тянущие камнем ко дну. Сложноподчиненные связи сразу во многих фильмах оказались мотором, центральной темой или сюжетом обочины. Именно они диктуют жанр, настроение и даже технику фильма. Эти блуждающие из фильма в фильм мотивы-звезды нового анимационного кино влекут авторов разных стилей, поколений, киноязыка.

О нашей взаимной приручености размышляют самые молодые. Например, выпускники «Вышки» Екатерина Михеева («Дача, пришельцы, огурцы») и Анастасия Панина. Ее фильм «Ручной» сделан в свежей, свободной от пут традиций манере с абстрактным геометрическим дизайном (может быть, поэтому и проигнорированный отборщиками Суздальского фестиваля). Большая желтая рука пестует, опекает, согревает,

кормит информацией маленького героя. Буквально сидит у него на шее. Но однажды он встретит свою любовь и начнет избавляться от чрезмерной «родительской» заботы. Искать новую опеку.

Фильм о папе на живую нитку сделал Юрий Богуславский, на фестивале «Рудник». Кино больше похоже на видеоинсталляцию. Намотал скотч на левую руку. Приклеил голову на запястье, на голову надел кипу (для заземления). Раскрасил полосками. Рука превратилась в бумажного человечка, который и сыграл папу. Папа периодически выходит из больницы и с большим рюкзаком гуляет по городу и окрестностям (картонные коробки и пластиковые стаканчики на подоконнике). В больнице имени Кащенко, где он лечится от шизофрении, папа выступает по волонтерскому радио «Зазеркалье», созданному с участием душевнобольных. В прямом эфире папа рассказывает свою историю любви. О встрече с Юриной мамой (ее саму и ее подруг тоже сыграли руки). Рассказывает о главном повороте-выборе, случайном и закономерном. О походе на выставку импрессионистов. О желтой плиссированной юбке. Незабываемой. В финале мы увидим самого Юру Богуславского, сидящего на траве между домиками, склеенными из картона, с рукой, замотанной в скотч, повисшей на колене. Другой рукой он раскуривает сигарету. И свободным пальцем поглаживает… склоненную голову своего папы. Просто. И пробивает до слез.

«А как это – приручить?» – любопытствовал Маленький принц. На что получал исчерпывающее объяснение Лиса: «Это давно забытое понятие. Оно означает: создать узы».

Созданные Диной Великовской «Узы», по версии фестиваля в Суздале, лучший фильм года. Черно-белая графика с вкраплениями цвета, выцарапанная 3D-ручкой. Незамысловатый, минималистский, при этом остроотточенный, изящный рисунок. Взрослая дочь с огромным рюкзаком покидает отчий дом белый свет повидать. Такси, самолет, чужой город… Нитка – ее единственная связь с близкими: тянется-потянется, да не рвется, постепенно «развязывая» весь уютный «домашний мир», покинутый и тоскующий. Книги, ключи, шкаф с чайной посудой, чемодан на шкафу, шнур от утюга, пейзаж в окне. И, наконец, сам папа, едва переживающий разлуку. Все развязывается-распускается, разрушается, исчезая на глазах. А пуповина с родным домом все не рвется (та же тема, что и в «Ручном»). Семейная связь настолько крепка, что под угрозой оказывается мир детства, мир родителей. Или вообще весь мир? В финальной пустоте кадра и дочь, и родители, нащупывая почву под ногами, входят в новое, свободное, непредсказуемое пространство разорванной нити.

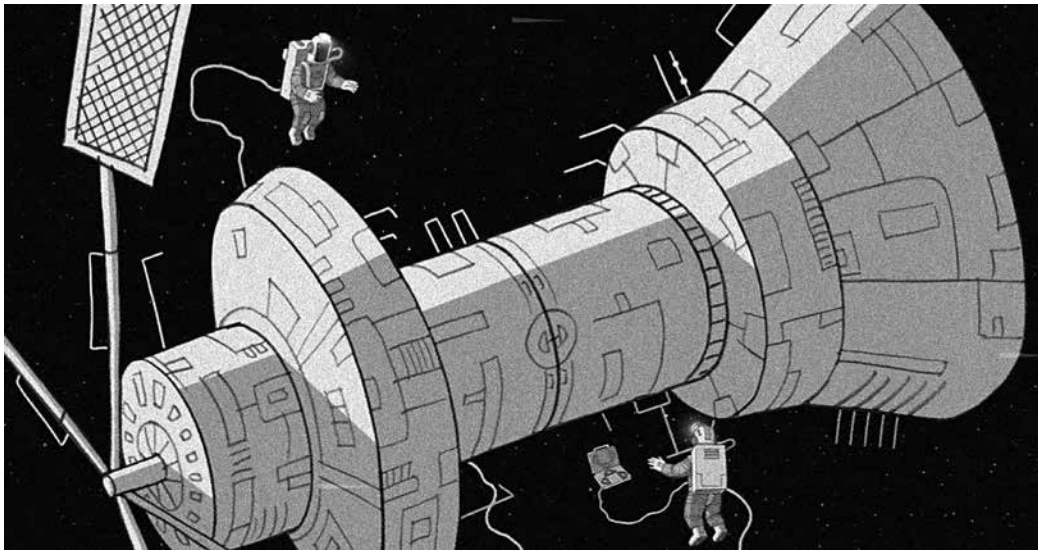
Есть ли связи крепче семейных? Однокоренные «узы» и «узел» зачастую затягивают петлю на шее устремленных в будущее. Как сохранить связь, не превратив ее в удавку, убивающую любовно созданное? В той или иной степени все фильмы Великовской про семью, кризис отношений и развод родителей, про тайную связь поколений, про материнскую заботу и детские травмы.

«Узы», режиссер Дина Великовская

«Узы» – очередная вольная интерпретация сюжета о блудном сыне (дочери). Историю на подобную тему Наталья Чернышева пытается «связать» за пару минут. Полутораминутный фильм-вальс «Возвращение» снят несколько лет назад во французской киношколе, получил не одну награду. Девушка, выросшая в большом городе, приезжает навестить свою бабушку в деревню. Вывалившись из автобуса, подходит к маленькому домику под деревом с алыми шарами-яблоками. Ее голова в облаках, дом и дерево ей по колено. А внизу крошечный гриб – бабушка в желтой шляпе. Но стоит старушенции приоткрыть крышку над кастрюлей с любимой едой юной гигантши, ароматный дымок достигнет ее носа – и она вмиг стократно уменьшится и крошкой устроится на руках своей седой бабушки.

Какими бы взрослыми мы себе ни казались, где-то есть «дом, милый дом», где нас будут видеть маленькими, где все напоминает о беззаботном, цветущем или травматичном детстве. Как для Великовской, так и для Чернышевой в ее микроскопическом фильме истории не о конфликте поколений. Скорее о незримой, таинственной связи, о поиске смысла существования, нащупывании своего взрослого «я» с опорой на «детскую». О попытке освобождения. Как в песне Мишеля Сарду Je vole («Я лечу»): «Мои дорогие родители, я ухожу. Я люблю вас, но я ухожу. У вас больше не будет ребенка. Этим вечером я не сбегаю, я лечу. Поймите правильно: лечу. Я не сбегаю, я лечу».

Авторы рассказывают свои истории, словно героиня «Уз», вывязывая их из себя, из запутанных отношений с родными, опасений, привязанностей, разрывов по живому. Мы связаны друг с другом, связаны из других: наших родителей, наших детей. Связаны из детских страхов, ночных теней-монстров, приближающихся к кровати, приглушенных родительских голосов за стеной, игр в «съедобное и несъедобное». «Вы поедете на бал? Да и нет не говорите. Черное и белое не называйте». Движемся



«Он не может жить без космоса», режиссер Константин Бронзит

невесомые по нитке опознавательных кодов. Иногда нитка рвется, и тогда хватаемся за детали, пунктиры подробностей, как за якоря.

«Лола живая картошка» Леонида Шмелькова – пример фильма-монолога, выхватывающего полузабытые детали детства. Его трудно описать словами, он ускользает. Но царапает, волнует – примета подлинного искусства. В нем ощущение зыбкости или даже надлома времени между детством и взрослением. Словно невидимая граница между прошлым и будущим.

В старом загородном доме стопки с перевязанными книжками, зачитанными журналами, тюки, готовые к отъезду. Маленькая Лола живет в доме, выставленном на продажу, с мамой и братом-грудничком. Мама занята малышом, Лола предоставлена сама себе. Но как насыщен ее день! В зарослях лопухов у нее свое кафе… нет, ресторан с экзотическим названием «Лола живая картошка». Завсегдатаи-игрушки заказывают здесь кушанья вроде салата из листьев и компот. По совместительству Лола работает парикмахером. Вечерами в маминой горжетке поет «Чио-Чио-Сан» на сочиненной сцене. Повсюду ее главным клиентом, благодарным зрителем, отбивающим ладони, единственным напарником по игре становится ее дедушка, портрет которого улыбается со стены. С дедушкой (его замечательно озвучил Армен Джигарханян) они вместе проводят кастинг женихов. Из всех претендентов принцесса Лола выбирает плюшевого Мишку. Король-Дедушка выбор одобрит. Не сразу догадаешься, что дедушки уже нет. И только в Лолиных играх он по-прежнему живой. Цветовая гамма и стиль – чистый Гоген, рисунок насыщенный, с черным контуром, с подчеркнутой условностью, декоративностью, мечтательностью, врывающейся из повседневности.

Шмельков – автор двух параллельно развивающихся миров. Часть его фильмов приоткрывают мир диковатого, веселого абсурда с дождем трансформаций («Прыг-скок», «Очень одинокий петух» или

«Здравствуйте, родные», режиссер Александр Васильев

«Грушепад»). Совершенно в другом пространстве развиваются его драмы взросления «Мой личный лось» (приз Берлинале) или «Лола живая картошка».

Как и в «Лосе», в «Лоле…» столько сокровенного, что каждый может увидеть в этой истории себя, собственные ассоциации, воспоминания о детстве, потерях. Веранды с размокшими деревянными досками, кусты крыжовника, сирени и крапивы, детские сервизы, засохшие на коленке болячки, железная коробка от гуталина для игры в классики. В «Лоле…» скромный дачный быт, пропахший сыростью и тусклым запахом осенних цветов. Когда мама увезет Лолу в город, по ней будут плакать сваленные новым хозяином игрушки в саду и бюст Ленина, приукрашенный Лолой – в бусах и с накрашенными губами.

Аниматоры силятся одушевить сам ток времени. Найти, нащупать вещественный, метафорический эквивалент связи с близкими, заряженной этим током. Вне этой коммуникации – одиночество в холодном, безнадежном, непримиримом мире, энтропия цивилизации.

В скромной картине «Здравствуйте, родные» Александра Васильева старушка нарезает на кухне колбасу в ожидании гостей. За окном творится нечто странное: мужчина вдруг укладывается на лавочку, невеста выскакивает из машины и падает замертво на асфальт перед подъездом, мальчик впрыгивает на спинку лавки. Когда старушка со своей колбасой выходит во двор, обезумевшие персонажи вмиг сбегаются к угощению. Оказывается, это просто уличные коты, но в воображении одинокой бабушки – ее самые близкие родные с фотографий на стене.

«Три сестры» Светланы Андриановой – история любовная, вылепленная из пластилина по мотивам черногорской легенды. Неразлучные сестры живут в доме на берегу. С детства вместе, на одних качелях, в одном хороводе, обнимаемые одним ветром… пока в их жизнь не ворвется любовь в виде черноусого лихого морячка, а значит,

и ревность. Любовь захватит каждую, закружит в водовороте, разрушит кровную связь – и заново соединит в ожидании, продлившемся всю жизнь. Фильм напоминает сербский танец, декоративность пластики (техника раскрашенной пластилиновой перекладки) завораживает. В изображении Светлана отталкивалась от ироничного и богатого стиля хорватского скульптора Нено Микулича, сочетающего трехмерные и двухмерные объемы.

Бердяев связывал, сравнивал институт семьи, как правило, иерархический, с хозяйственным строем, в котором любовь – дело десятое: «Социализация любви означает ее подавление».

В «Пуповине» Александра Бубнова лаконичный, почти воздушный дизайн. История слепой материнской любви, пришпиливающей сына пожизненно к юбке. Масса деталей: вот в сквере все с собачками, а юная мамаша со своим малышом на коротком поводке. Подросток ревниво оттягивает мамашу от поклонника, вдвоем перед телевизором они идиллически вяжут, стареющая мамаша злобно отводит выросшего сына от девушки. Сын растет, мама уменьшается до детских размеров… пока они не меняются местами.

Пуповина превращается в удавку, и, когда мама умирает, постаревший, обрюзгший сын страшно кричит: с оборванной пуповиной ему не выжить. В фильме Константина Бронзита «Он не может жить без космоса» традиционная графика выверена до микрона. Мама приносит домой новорожденного космонавта – в латах, скафандре. Пятилетний малыш пытается задуть свечи на именинном пироге: от дыхания лишь запотеет стекло шлема. Он парит ноги от простуды прямо в громоздких латах, солнышко, которое он, к ужасу мамы, закручивает на качелях, – взрыв непреодолимой тайной страсти, тяготения ввысь. Сам дом с одиноким деревом и качелями у порога в какой-то момент превратится в межпланетный корабль, дрейфующий между звезд.

Динамическая кульминация – ссора с мамой: вырывая из ее рук фотографию исчезнувшего в космосе отца, герой натурально вырастает, едва помещаясь в кадре, – в этом противостоянии он почти железный человек. Мама, напротив, становится маленькой, хрупкой, уязвимой.

При всем минимализме рисунка и непафосности поэтическое эссе говорит о предельной мечте, которая отрывает от земли и рвет связи. И о материнской любви, спасительной и убивающей. В открытом космосе межпланетную станцию не связать маминым шарфиком, который она положила с собой вместо соединительной металлической скобы.

Редкий в мире анимационного кинематографа жанр – философская трагедия. Вырвавшийся из домашнего земного притяжения в свободный космос сын после неудачной экспедиции возвращается в дом на краю земли. С засохшими на подоконнике цветами. Разоблачается наконец из кольчуги скафандра. Ступает на землю, пальцами ног ощупывая, захватывая траву. Голый человек на голой земле, свернувшийся в позе эмбриона. Он снова замурован, только теперь в тотальное одиночество. ◆

Ксения Ильина

ПЕСНИ СТРАХА И БЕССТРАШИЯ: ПРИШЕСТВИЕ SHORTPARIS

Два стадионных концерта в Петербурге и Москве, полные залы в обеих столицах, звание лучшей группы года 2019-го по версии Jager Music Awards, до этого оглушительно успешный европейский тур. Не дурно, правда? Я собираю эти голые факты из головокружительной карьеры Shortparis, как бусы на нитку, с одной-единственной целью: показать, что слово «масштаб» тут не для красного словца. Для группы, которая еще четыре года назад устраивала секретные концерты в питерских продуктовых и о которой знали только избранные, все, что происходит сегодня, – сенсационный успех. Но успех и довольно логичный, если перестать смотреть на него в узкомузыкальном смысле. Потому что на успех такого рода Shortparis не ориентировались, по сути, никогда. Феномен этой группы разрастается в гораздо менее очевидные стороны, становясь этаким барометром российской повседневности, в которой нам всем предписано существовать.

Начнем сначала: с чистых лексических форм. «Стыд», «Страшно», «Поломало» «Нелюбовь», «Только хуже стало» – таков неполный список названий девяти композиций нового альбома Shortparis «Так закалялась сталь», вышедшего в ноябре. Название альбома – привет не только Николаю Островскому, но и Летову, название первой песни на нем – привет Звягинцеву и его последнему фильму «Нелюбовь». Shortparis действительно все время хочется помещать в более широкий контекст, все время оглядываться по сторонам, вопрошая, не пропустил ли ты чего-нибудь важного, с чем еще они могли бы поиграть. Да и оммаж тут не всегда просто оммаж. Например, заигрывая с миром идей Звягинцева, Shortparis вступают в каком-то смысле на

чужую территорию: в противоречие его фильмам тексты фронтмена группы Николая Комягина кажутся такими конкретными, такими злободневными.

Этот оммаж неожиданным образом дает возможность как следует развернуться, освободить место для очередной провокации. Такой же провокацией, напомнившей о выступлениях дадаистов, оказался разогрев выступления Shortparis на столичных концертах в ноябре. Оперные певцы тянули и тянули старые военные песни, пока публика с возмущением не начала гнать их со сцены, между гневными воплями выкрикивая полюбовное «Коля!». Волна возмущения, конечно, была досконально продумана, она чем-то так напоминает реакцию на новую власть с ее неоправдавшимися обещаниями или на плохой фильм

Обложка альбома «Так закалялась сталь»

многообещающего в прошлом режиссера, который новым опусом не выдавил должную слезу.

В одной честной и потому в меру язвительной рецензии на новый альбом Shortparis стоит обратить внимание на принципиально важную фразу. Автор утверждает, что новый альбом коллектива – это, цитирую, «песнь беспомощности». Для полноты картины я бы поставила рядом с «беспомощностью» слово «страх» – но, признаюсь, тут оно нужно для удобства. Ведь оба эти состояния помогают провести параллели между творчеством Shortparis и тем, что сегодня (читай последнее десятилетие) творится с российским кино.

Дмитрий Мамулия в одной из своих лекций как-то сказал, что сегодняшнее российское кино до обидного плохо чувствует реальность. И это, увы, совершеннейшая правда. Но, чтобы подтвердить эту аксиому, понадобятся исключения. Валерия Гай Германика, Василий Сигарев, в отдельных своих работах Борис Хлебников, Нигина Сайфуллаева с «Верностью» – эти на первый взгляд не похожие друг

на друга режиссеры находятся сейчас ближе всего к этому «чувствованию». Удивительным образом там же находятся и клипы Shortparis. И первым, и вторым удается запечатлеть трезвый надрыв эпохи, показать боль через саму боль, а не через пустословие или риторические жесты. Клипы Shortparis – фактически полноценные фильмы, в которых есть все приметы эпохи, от икон на стенах в клипе на песню «Туту» до арабской вязи на свитшотах в клипе на песню «Страшно». В «Туту» камера беззащитно рвется во все стороны, будто пытаясь сбежать от безусловной в своей жестокости реальности, иногда замирая на отрешенном и погруженном в себя лице Комягина. «Стыд» – причудливое хитросплетение эстетических кодов, заимствованных из кинематографа Линча и полотен Рембрандта, «Страшно» – колониальных масштабов высказывание о ксенофобии и больной России. Клипы Комягин бережно режиссирует сам. Уже после них Олеся Яковлева снимет свой фильм «Сложноподчиненное» с Комягиным в главной роли, где ему почти не придется играть – так органично для него то, что происходит в кадре, так органичен для надрывной истории Яковлевой он сам: человек-образ, ужасный и прекрасный герой нашего времени.

Клип «Стыд», режиссер Инга Шепелева

История Shortparis – это история последовательного создания культа. Каждое их выступление – возведение ритуала во главу угла, хладнокровный расчет с установкой на катарсис. Чем громче и отчаяннее становились звуки песни «Страшно» на концерте в «Юбилейном», тем исступленнее танцевала толпа. Пока что самый успешный известный способ прогнать страшного дьявола, перестать его бояться – это вытоптать его из себя без остатка, иссушив и иссушившись при этом самому. Shortparis прекрасно это знают. Но сначала надо напомнить о том, где именно болит, почему стыдно и от чего именно страшно, – а потом дать возможность войти в транс и избавиться от всего навалившегося

разом. И очевидная спекуляция не будет считаться грязным приемом – ведь «по отношению к врагу все дозволено», как гласит надпись на плакате в новом клипе на песню «Так закалялась сталь». Снова в голову лезут занимательные параллели. В то время как российское кино продолжает раз за разом создавать подношения культу войны и воинской доблести, Shortparis одним своим клипом разрушают этот культ – как препятствие на пути их собственного.

Именно провокация диктует необходимость в яркой обертке, поэтому не удивляешься выступлению Shortparis на Mercedes Fashion Week, «Кинотавре» или их пафосной фотосессии в Gucci для журнала Vogue. Поэтому же так любопытно, что все многочисленные претензии к творчеству Shortparis, по сути, можно свести к одной: за блестящей поверхностью нет глубины. Тексты – пачка громких и удобных клише, музыка – набор заунывных электрических звуков, построенных по принципу искусно продуманного чередования степеней надрыва. Но, может, дело как раз в том, под какую поверхность мимикрировать? Пожалуй, стоит наконец сказать без экивоков – Shortparis невероятно точны в том, как и каким образом они зеркалят нас сегодняшних, облаченных в противоречия с ног до головы, ровно как те пятеро в Gucci в пафосном кадре. С такой точки обзора все претензии автоматически теряют в весе и начинают чуть ли не стыдливо отрицать сами себя. «Честная, честная нация», – пронзительно выводит Комягин, самый известный на сегодняшний день шоумен андерграунда. Fair enough. ◆

Майя Туровская – Ольга Суркова

ПИСЬМА

2014–2016

Всякий телефонный разговор с Туровской из Амстердама в Мюнхен раза два в месяц, естественно, начинался моим приветствием: «Здравствуйте, Майя Иосифовна!» «Привет, прелестное создание» – часто слышалось в ответ. Иногда я сомневалась, узнала ли? Но через несколько слов следовало: «Олечка». Разговоры всегда были длинными, минут на сорок, на час, но они никогда не имели исчерпывающего завершения: «Олечка, ну приезжайте! Поговорим…» – «Непременно приеду, Майя Иосифовна!»

Но приезжала, однако, реже, чем хотелось бы нам обеим. Последний год долго не могла собраться… Но по телефону говорили бесконечно, обо всем. Рассказывала впечатления из Москвы, о новых фильмах, спектаклях, событиях из интернета или телевидения… Говорили о людях, которых уже никто, кроме нас, не знал… Вспоминали то прошлое, которое уже не с кем более вспомнить. Когда Майя Иосифовна перестала практически пользоваться компьютером, слушая регулярно немецкие новости, мне приходилось первой сообщать ей о кончине тех или иных людей в Москве. «Как? Даня? Не может быть! О Боже! А как там Зара? Ведь мы с Даней работали вместе еще в Институте истории искусств». А когда мне пришлось сообщить Туровской о кончине Олега Табакова, то удивленно-недоверчивое восклицание «Лёлик?» сменилось длинным рассказом об их почти родственных отношениях, ее статье, когда-то написанной о нем, и всей истории ее взаимоотношений с «Современником». Почти всякий разговор заканчивался как будто бы странной для нее констатацией: «Олечка, а ведь мне уже 93, 94 и даже 95!» «Но Майя Иосифовна, – возражала я, – ведь вам еще только 94!!!» – «Ну, это уже было, а теперь 95!» Всегда считала вперед,

← Майя Туровская

как моя мама… «А вы, Олечка, еще девочка! Я в 68 лет только переехала в Германию».

Кого только не вспоминали? И конечно, много говорили о моем отце, драму судьбы которого она определила поэтической строчкой, памятной после этого для меня навсегда: «Хочу, чтоб челн мой был привязан к борту большого корабля». В какой-то момент я случайно увидела по каналу «Культура» фильм-интервью с Туровской Артема Деменка, которого совершенно не знала. Обстоятельное и объемное, в четырех частях. Сама Туровская фильмов о себе не смотрела. А я страшно удивилась, что третья серия начиналась разговором не только о моем отце, но и обо мне. За что такая честь? Еще более того удивилась, когда оказалось, что Деменок – преданный поклонник моего отца, у него не учившийся, но бегавший студентом на его лекции. Еще более неожиданным для меня оказалось, что он собирается делать фильм о моем отце, полагая, что не стоит снова обременять Туровскую новым участием в фильме. Но она сама позвонила ему с вопросом: «Артем, а почему вы меня не включаете в фильм о Суркове?» И включил, конечно! С радостью!

Я до сих пор счастлива, что она побывала в гостях у меня в старом моем доме, а затем принимала телефонно-компьютерное участие в обживании нового, собираясь непременно приехать в 2014 году. Разглядывая мои фотографии, писала: «*Милая Оля, вид действительно прелестный и идиллический. Нью-малые-голландцы. И погода чудная. А у нас сегодня все наоборот. Ливень целый день. Погода типа Пойди-без-собаки. (Жена говорит мужу: – Дорогой, сходи в магазин, я кое-что забыла купить. – Дорогая, выгляни в окно, хозяин собаку не выгонит. – Дорогой, кто бы спорил, пойди без собаки!) Я надеюсь, Ваш дом такой же привлекательный, как вид из окна. Не теряю надежды и это все пережить в натуре. Обнимаю. М.*»

Наша переписка обрывается мартом 2017 года, так как отношения Майи Иосифовны с компьютером явно осложнились. Проще стало поговорить с ней по телефону, хотя всякий раз она повторяла с удивленной досадой: «Олечка, я глухая», но никогда не жаловалась… Она была сильным и сдержанным человеком…

Я помню Туровскую очень молодой, когда она еще бывала в нашем доме, видимо, что-то обсуждая с моим отцом, наверное, статьи. Помню также в той же квартире очень молодыми ее сокурсников по ГИТИСу: Зою Богуславскую или Инну Соловьеву, в квартире родителей которой, старых большевиков, мне даже пришлось побывать вместе с моими родителями. Ведь тогда я еще действительно была девочкой, и все эти имена приобрели для меня совершенно новое значение с моим поступлением во ВГИК.

Трудно сейчас вообразить, какое немыслимое ныне значение в середине 60-х прошлого века имели для нас имена Туровской, Соловьевой и, конечно, Зоркой, которую мне пришлось увидеть

позднее и даже породниться с ней навек. Но тогда «Портреты» Зоркой, «Да и нет» и «Герои безгеройного времени» Туровской, «Лукино Висконти» Соловьевой и Шитовой были книгами, которыми мы зачитывались, как и статьями о Тарковском «Черное дерево у реки» Зоркой, «Поэтическое и прозаическое кино» Туровской. Спорили до одури, решая, кто же из них самый-самый… Без преувеличения обожали этих первопроходцев и небожителей! Десятилетия спустя, уже в Мюнхене, вспоминая Нею Марковну Зоркую, Туровская говорила: «Ну Нейка! Она всегда была пассионарной, а я всегда предпочитала оставаться в стороне… Помню, когда она решила вступать в партию, то я удивилась – зачем? Но она не могла быть в стороне, была человеком общественно-активным, очень энергетичным. Мы были очень разными, но, как вы помните, ее потом исключили из партии, и она приняла свою долю испытаний, а меня не брали на работу пятнадцать лет и не всегда охотно печатали».

Так случилось, что в начале 70-х мы оказались с Туровской в одном Институте теории и истории кино, только в разных отделах. Все тогда много курили и трепались по коридорам. Помню какое-то заседание у Баскакова, связанное с Афганистаном. Я тихо бесилась и, присев рядом с Туровской в самом заднем ряду, что-то ей яростно шептала на ухо. Майя Иосифовна, оторвавшись от книги, которую она незаметно читала в отдалении от трибуны, взглянула на меня своими огромными, серыми, бездонными и всегда грустными глазами, искренне удивившись: «А зачем вы все это слушаете?»

После моего отъезда в Голландию в 1982 году мы встретились с Майей Иосифовной в Англии в июле 1990 года, в Херрогейте на каком-то собрании, посвященном русскому искусству, жили в одной гостинице и много времени проводили вместе. Меня пригласили туда рассказать об автобиографических мотивах в творчестве Тарковского, и Туровская отнеслась к этому выступлению с неожиданным для меня деятельным интересом. Захватила текст с собой в Москву, где он вскоре был опубликован в «Киноведческих записках». Странно, но Туровской я многим обязана в своей биографии. Когда мой суд по поводу «Запечатленного времени» еще не закончился, Туровская уже упомянула мое имя в восточнонемецком издании книги, отметив мое сотрудничество с Тарковским и отыскав даже в издательстве «Искусство» совместно подписанный договор на эту книгу под номером 8457 vom 6.6.1975. Немыслимо!

…Третьего марта этого года, в воскресенье, сообразив, что давно не звонила Туровской, я расположилась в кресле, рассчитывая на долгий разговор. Набрала на городском телефоне ее мюнхенский номер. Скайп не годился с самого начала из-за меньшей четкости звучания. Как обычно, услышала тот же знакомый голос: «Прекрасное явление! Ну что там делается? Расскажите! Ведь я сейчас почти ничего не знаю». Говорили, как всегда, долго и обо всем. «Ну приезжайте, Олечка! Поговорим и погуляем. Ведь мне уже 95!» – «Приеду-приеду

Майя Туровская

непременно!» В эту ночь Майи Иосифовны не стало. До сих пор еще очень трудно понять, что не побредем мы с ней больше под ручку нашим привычным маршрутом до австрийского ресторанчика, расположенного рядом с ней, подробно обсуждая до этого, куда же мы все-таки пойдем, не заглянем потом непременно в обожаемое ею чайное кафе с «*пончиками*! Представляете, Олечка?» Не заглянем в разные магазинчики, к которым она не теряла живого интереса…

Сегодня, когда реальное 95-летие Туровской грянуло, хочу опубликовать в память о наших отношениях и с огромной любовью к ней несколько писем нашей переписки о моей книге о Вадиме Абдрашитове и «Левиафане» Андрея Звягинцева.

14 марта 2014 года

Милая Оля,

книжка меня достигла. Очень шикарная. И приятно, что на первой картинке оба вместе. Насчет рецензий Е.Д. тоже остроумная идея.

Я домучиваю текст (свой собственный. – О.С.*), но появилась надежда, что в обозримом будущем управлюсь и отправлю. Надоел до хрена.*

Пишите, не забывайте. М.

Милая, дорогая Майя Иосифовна!

Очень рада, что книжка у Вас и уже удостоилась некоторой Вашей симпатии… Спасибо большое! Если когда-нибудь просмотрите, то боязно, конечно, но и важно очень…

Будьте здоровы!

Позвоню через несколько дней.

Обнимаю,

всегда Ваша Оля.

Милая Оля,
что в книжке совершенно замечательно, это соединение Ваших глав и разговоров с Вадимом. От этого она приобретает многомерность, которой нет у монографии. И то, что и Вы, и Вадим на это согласны и способны, тоже замечательно. Это еще закрывает привычный ров между режиссером и критикой. Тем самым мы узнаем и историю фильмов, которая для современного времени всегда важна и сложна, и результат, и критическую версию, которая не всегда совпадает с режиссерской – что естественно и интересно, – и замысел. Это еще диалог времен, т.к. главы написаны в другую эпоху. Это богаче, чем просто беседы с режиссером, и, конечно, богаче, чем монография.

Читаю с очень большим интересом, т.к. для меня очень многое (как Вы, наверное, поняли по первому письму) синхронно с моей жизнью – вернее, отношениям с кино.

Я не всегда со всем соглашаюсь, но это ведь тоже входит в условия книги.

С приветом. М.

Майя Иосифовна!

Ну вот, глубочайшее спасибо! Вы даже не представляете себе, до какой степени для меня важно услышать Вашу оценку, ведь это такое подспорье!

17 марта 2014 года

Дорогая Оля,
Ваша книжка – чтение для меня волнующее. Буду очень кратко писать по ходу.

1. Если переписываетесь с Вадимом. Нас с Юрой (Ханютиным. – О.С.) Ромм позвал на «Мосфильм» посмотреть первую складку картины («Мир сегодня». – О.С.*), сказав: завтра я ее разбираю. Мы, конечно, приехали. Складку я уже плохо помню и обменяться мы мало чем успели, но помню, чего мне там остро не хватило: молодежной революции (ведь 1968–69 были об этом). Она не разрушит капиталистическое общество, но изменит весь образ жизни. Самую первую часть, которая была еще сложена во время «Обыкновенного фашизма», М.И. не тронул, она вошла в фильм. Остальное у Марлена (Хуциева. –* О.С.*) и Элема (Климова. –* О.С.*) было совсем другим.*

А начиналось при нас и совсем иначе. Новогрудский и китаист (фамилию не вспомню) предложили М.И. делать фильм о Мао – у них была небольшая пленка. Мы же предлагали Михаилу Ильичу «безмотивное убийство». Он сказал – это очень интересно, но у меня нет сил на новое. Мы говорили, что про Мао не выйдет – не будет хроники и Китай нам не понять. Хроники не было и Мао плавно перешел в «мир-68», потом 69.

А нам М.И. сказал: «А зачем вам кто-нибудь? Снимайте сами». Но Госкино, ясно, послало нас на ..., т.к. у нас не те дипломы. Это была очень интересная работа, и мы много чего тогда перешерстили.

Случай был самый «безобидный» из виденных, но Романов (тогдашний министр кинематографии. – О.С.) предложил нам сделать его игровым. Т.к. мы видели настоящих участников, матерей, место действия и т.д., то актеры для нас были невозможны. Но это уже к «Охоте на лис»... С приветом. М.

Майя Иосифовна! Как важно, что у Вас возникают такого рода ассоциации в связи с нашими текстами. Я, конечно, сообщила это Вадиму. То есть переслала ему Ваш текст.

19 марта 2014 года

Дорогая Оля,

после диалога главное достоинство Вашей книжки, что Вы кино принимаете на грудь – я – русский народ, это обо мне. Я (и прочие) не пишем в первом лице (я имею в виду восприятие, а не грамматику) – всегда в третьем лице. Я и «они». На экране.

Главный недостаток: повторы. Не хватает глаза редактора. И еще слова «великий» и «гениальный». На них вообще следовало бы наложить временный мораторий.

Кроме того, у меня накопилось много своего. Никак не соберу вместе. Вот кое-что.

1. «Слово»[1]. Там ведь «конфликт» очень «розовский». Но было ощущение неромантичности, новой трезвости. С Купченко был бы другой фильм.

2. «Поезд» [2] – очень хотела бы его пересмотреть. Нет ли у Вас диска? Посмотрю – верну.

3. «Парад»[3] – для меня самое сильное впечатление от фильмов В.А. Я очень хорошо помню, как встала с кресла с мыслью, что они сделали картину о чем-то, чего сами не знают, и я тоже. Как ясновидящая Ванга. Если ее спрашивали, где искать Х, она говорила: «Вижу то-то...» А если не спрашивали, как я, то она говорила: «Я вижу Х – что это значит?» Фильм ведь не о том, что мужички решили прошвырнуться – тогда бы они запили. А о том, что что-то они чувствуют, происходит – что? Это потом, на сейсмографе стали видны подземные толчки.

4. «Плюмбум». У Вас Плюмбум – это Иван (из «Иванова детства». – О.С.). Или Вы. А у меня Плюмбум – это Ильич (у него не магнитофон сперли, а братика повесили). Или Солженицын. Он людей использовал для своего правого дела инструментально. У него, например, машинистка повесилась, когда за ней пришли, – так для дела же. Такому типу нужно верное время и место. Вы заметили, что время и место выбирают даже лица, не говоря о характерах? М.

Да, Майя Иосифовна! Вы правы! О редактуре – ну конечно! Где ее взять? А самой себя редактировать, то есть переписывать снова, – не было уже ни сил, ни времени! Нужно успеть сделать «Жизнь в письмах».

1. «Слово для защиты» (1976).

2. «Остановился поезд» (1982).

3. «Парад планет» (1984).

4. «Плюмбум, или Опасная игра» (1986).

Насчет дисков – у меня все фильмы Вадима на кассетах, увы!

Насчет моей боли за «народ русский». Да, после тридцати двух лет жизни в Голландии многие мои взгляды поменялись. И как бы то ни было – история России – это хоть и очень больная, но история моих предков. Другой, как писал Пушкин, нам не дали! Ах, как многое я ненавижу там, но я не могу идентифицировать себя и своих предков ни с Голландией, ни с Латвией, откуда моя немецкая бабушка, ни с Америкой, ни с Таиландом каким-нибудь... Хотя, как вы знаете, я никогда ничего не сделала в Советской России, чтобы хапнуть свои дивиденды… Они мне были отвратительны! Но теперь многое возникает для меня в иных контекстах… Ну, об этом очень хотелось бы поговорить… И тот же «Поезд» именно о той самой народной драме, которая своему подлинному герою предпочитает «тихое, мирное, привычное» житье, которое та видимость, которая взорвется и накроет весь Советский Союз… Все это о преступных предпочтениях так называемого «советского народа», не желавшего смотреть правде в глаза… Да и кто и когда хочет в нее вглядываться? Никто и никогда, а потому все так трагично!

Что касается «Парада», то у меня было ощущение, кровное для меня, что от этой самой обывательщины мужики и бегут, возвращая себя и свое мироощущение в параметры, оказывается, совсем рядом существующей истории… И своей собственной, когда еще были людьми, и Большой Истории, от которой деваться некуда, она есть такая, какая она есть… И рядом с ней ощущаешь себя частью огромного континента, который дает, кстати, «ПРЕДЧУВСТВИЕ КОСМОСА», доставшегося, увы, не Абдрашитову, но Учителю.

Майя Иосифовна, если у Вас хватит желания все это сочинение дочитать, то самое интересное, как мне кажется, начинается со «Слуги», «Армавира» и далее через «Пьесу для пассажира» к «Магнитным бурям»…

Простите, что огорчаю Вас, но всякие «великие и гениальные» сама ненавижу, но вот ведь как дурно получается у самой…

Что касается Солженицына, то я вообще никогда не была его поклонницей, а история с машинисткой меня также разгневала… Сама я никогда никого не подставила бы. Никогда, и это ЧИСТАЯ ПРАВДА! Но вообще-то за идею я сама могла бы себя подставить. Именно за высокую идею…

Майя Иосифовна, я Вас очень ценю и люблю! «Бесов» тоже знаю до строчки. Обожаю! Но все это вместе так сложно объяснить в письме… Надеюсь, что в книге что-то становится понятнее...

20 марта 2014 года

Да, Олечка,

это такие материи, что писем не напасешься.

Но все же «Армавир». Как Вы помните, я вообще не знала о таком фильме (была в Америке), и он меня ударил по голове, как бетонная

плита. Но, Оля, каких тогда хотели «парадных портретов»? Тогда была одна чернуха, а иконой было «Покаяние». Куда привела «дорога к храму» – другой вопрос (я этот фильм не очень люблю). Просто «Армавир» был очень метафизичен. И страшен (надо было бы еще давать контекст, главные фильмы года). А эйфория была, что можно делать чернуху.

Что у Вадима замечательно и поразительно – это его отношение к сценаристу. Это для советского режиссера не типично.

С Сашей Миндадзе тоже очень интересно – ведь Толя Гребнев (он же Густав Айзенберг, я же с ним в ГИТИСе училась) сценарист Райзмана. Это те «отцы и дети», которые у нас составили целую фрейд-плеяду. (Толя Эфрос – Дима Крымов; Юрий Герман – Алексей Герман и проч.) А почему они с Миндадзе расстались? Просто он захотел сам снимать?

С приветом. М.

21 марта 2014 года

Милая Майя Иосифовна!

Насчет их расставания точно не знаю, но могу сказать следующее. Они долго работали над сценарием «Космос как предчувствие», а Вадим снова и снова оставался не удовлетворенным результатом, снова хотел поправок и доработок, доведения до совершенства… А Саше, видимо, все это надоело, и он отдал этот сценарий Учителю. Видимо, как-то совершенно неожиданно для Вадима…

Милая Оля,

действительно, у Вадима с начала и до конца был свой отдельный путь в советском и постсоветском кино. Это удивительный случай, и замечательно, что Вы об этом написали, иначе именно по этой причине он бы растворился. В отличие, например, от Германа, о котором все знали, что он «не такой, как все».

У него, действительно, все фильмы разные, а мотив общий: время и люди. Оказалось, я не видела тех картин, которые были после. Спрошу у Валеры, м.б., у него есть «Пьеса» и «Бури». «Танцора» видела во время какого-то приезда – Вы правы, о войне, но совсем с другого боку. Война как атмосфера. Я помню очень сильное явление Чулпан и «Казбек» некстати. И это чувство подфальшивленности, о которой Вы пишете, – эти лжеказаки, люди, занявшие лжедом – как-то все сдвинулось и все выдают себя не за тех или гибнут. Хорошо помню этот странный их приезд.

Вы правы относительно мотива поезда у Вадима – какая-то временность пребывания: прибыл – убыл, куда – другое дело. Может быть, и «туда».

Мне не кажется, что у него дело о «творце». Это уже религиозный взгляд. Скорее о какой-то силе гравитации (не только физической). Которая, по Эйнштейну, «искривляет пространство». О «космосе» (условно). У Вадима присутствует это «что-то» как предчувствие.

Я, будучи нерелигиозной, сформулировала себе идею «бога»: бог – это то, чего я не знаю о космосе. А знаем мы, может быть, только краешек. Буду дочитывать. Напишу. М.

Майя Туровская

Майя Иосифовна, его фильмы затягивают, как воронка… Никак не вынырнешь…

А что касается религиозности, то это не из его фильмов, но возникает ощущение злого замысла, будто вовремя не успеваешь прочухаться, а уже становишься своим перевертышем...

Но ведь это же и есть – человек и время.

Да-да! Именно так!

29 марта 2014 года

Милая Оля,

книжку дочитала и все собираюсь написать, но как-то замызгалась и замоталась.

Книжка очень меня порадовала, она цельная, осмысленная и устремленная к своей теме (как и сам кинематограф Абдрашитова, впрочем, несмотря на разницу фильмов). Как я Вам уже писала, Вы отождествляетесь с экраном, и это создает сильную энергетику (я, например, должна отойти и писать со стороны, как наблюдатель).

Последние фильмы я не видела, но короткий заключительный разговор для меня оказался неожиданным и взрывным в двух отношениях.

Одно мне очень знакомо и понятно: кино не литература. Когда-то я писала статью «Давайте искажать классиков» (ее, ясно, переименовали) на примере «Попрыгуньи». То есть у Чехова техника

«развеществления», а кино овеществляет все обратно и получается – чем ближе, тем дальше. И т.д.

Другое – идея, что родись оно (кино. – О.С.*) на востоке, могло бы получить и другой алгоритм. Это поразительная мысль. Действительно, когда я попала в Индию, это был переворот сознания: европоцентризм кончился, мы оказались одними из… Вадим прав, у них иначе устроена модель искусства. Например, каллиграфия – искусство и философия сразу. Нарисовать символ – совершить действие. Но даже в нашей системе координат у них другое видение цвета – яркое и чистое, почти без полутонов – там же солнце восходит, а у нас заходит (в Индии это очень понятно). Другой смысл движения – оно одновременно может быть ритуальным, символическим. Или – Расёмон – все говорят разное и все правду. В общем, есть возможность выхода в «другое». Или даже уровень натуральности в японских картинах про якудза. Короче, здесь есть у него какое-то «прозревание» – не знаю, как выразиться точнее.*

В целом же, Олечка, я Вас всячески поздравляю с выходом книжки! Вопрос только: Женя Вигилянская просто для галочки поставлена? На самом деле она же супер.

С приветом. М.

Майя Иосифовна,

Вы даже не представляете себе, как мне важна Ваша оценка!

Ведь чаще всего нынешние коллеги, отгуляв банкеты, слова не говорят… А тут ВАШЕ слово!

А я человек в себе неуверенный…

Но! Купила новую машину, игрушку себе на старость, и очень хочу покатать Вас по Голландии… Ну, что у Вас со второй половиной мая?

Всякого Вам добра!

Ваша Оля.

Да, Майя Иосифовна, забыла о Вигилянской!

Она моя подруга с двенадцати лет, то есть с момента переезда на Ломоносовский, куда она попала со своим реабилитированным отцом и матерью с поселений. Она была первым корректором книги. Это не человек, а чистое золото! Я знала ее семью и маму, Инну Густавовну Ландау, я тоже прекрасно знала, она даже как-то нежно ко мне относилась всегда. И книга ее «Любить и верить» стоит ее подарком на книжной полке на Ломоносовском.

31 марта 2014 года

Милая Оля,

а что же Женя не посидела с Вами с текстом? Можно было подчистить повторы.

Но все равно – замечательно, что книжка есть.

Меня очень завлекла мысль Вадима о потенциальном «восточном» пути, где физика и метафизика, знак и символ и прочее не разделены, как в европейской модели, а слиты. Спросите его поподробнее. Как и о цвете, например (разница не вкуса, а зрения). Тут что-то очень интересное, хотя едва ли практическое.

Очень хочу добраться до Вас. Но сейчас надо спихнуть свой текст. С приветом. М.

Майя Иосифовна, насчет Жени Вигилянской… Не знаю… Наверное, она отчаялась?

А что касается Вадима, то Ваше соображение и вопрос ему переслала.

Обнимаю,

Оля.

Женю Вигилянскую, мою подругу детства и замечательного филолога, я попросила отредактировать книгу, которая ей очень нравилась. Мы вели замечательные, длинные разговоры, но дело шло на удивление медленно. Позднее я поняла, что она, видимо, уже была больна, но еще не подозревала об этом, сообщила мне уже позднее.

Милая Оля,

вообще-то в середине мая я по идее (и приглашению) должна быть в Бремене. Это ганзейский город, тем самым он, должно быть, сравнительно недалеко от Амстердама. Проверьте, пожалуйста. Вдруг можно даже поездом доехать? Это было бы куда проще, чем из Мухена. Подумаем?

Кстати, я думаю, книжка Жене, как и мне, просто понравилась. А ущемлять права автора, в том числе на повторы, нынче не принято. Я когда-то очень любила Витю Демина, как моего редактора, за минимум вмешательства. Наверное, и Женя так же. Это я старая склочница! С приветом. М.

Мои письма Звягинцеву, пересланные Туровской 4 февраля 2015 года по ее просьбе после нашего телефонного разговора о просмотренном ею «Левиафане».

Дорогой Андрей,

Только что мне, будучи в Амстердаме, удалось посмотреть ваш «Левиафан».

Горячо поздравляю Вас с выдающейся работой!

Визуально-изобразительный образ смертного греха потрясает своей всепожирающей мощью. Этот образ живет на экране, перекатывается волнами, громоздится черными скалами, дышит холодом в ухо, подмораживает прежде, чем сожрать до конца. Оторопь берет от его правдивости, правдивости как чудовищной правды будто бы «простой»

Майя Туровская

каждодневной жизни. Что там коррупция? Душа черна! Это всеокутывающее пространство мрака, конечно, внутреннего, безбожного. Греха, падшего на землю и овладевающего ею особенно выразительно в сегодняшнем русском пространстве. Страшно!

Это одна из самых подлинно религиозных картин, мною виденных.

Спасибо!

О.С.

Второе письмо после прослушивания программы «Культурный шок».

Андрей, Вам о Вашем фильме сейчас очень много пишут… Но, будучи человеком, может, излишне страстно-эмоциональным, не могу удержаться от «помощи» Вам, когда Вы так мялись, оправдываясь перед Лариной, отчего люди такие все-таки «нехорошие», пишут всякие подножные письма и что же делать зрителям, если они так огорчились совсем к финалу картины?

Ну зачем Вам объяснять ей, что люди бывают разные и хорошие тоже, и Вы таких много встречали в юности, а кто-то их совращает и так далее? Добавлю, что разные времена предлагают разные соблазны для «хороших» людей. Да людей просто… Простите, но не о том, как мне кажется, нужно было говорить после созданного Вами нового, грандиозного по выразительности образа нашего времени в его конкретных приметах…

Андрей, может быть, Вы и впрямь сами не осознали (так бывает с художниками), что сняли, как мне кажется, картину в высшей степени РЕЛИГИОЗНУЮ, то есть побуждающую осознать в полной мере

жизнь человека в ПОКИНУТОСТИ Им. Не важно, верующий ты человек или нет. Но Ваша картина вопиет о грехе в мире (нашими приметами – повторю – расцвеченного), греха мелкого и космического – ЛЕВИАФАН! Чувство ужаса осознания своей сопричастности этому миру во внутреннем сопротивлении ему – и есть гуманистический итог картины!

Что же говорить о «плохих» людях, если эти люди сами по себе чаще склонны отдаться греху, чем добродетелям… Что тут ахать и поражаться человеческому несовершенству, будто маленькие? (Это я все в связи с интервью)… Когда Ваша картина вопиет о грехе не только соблазняющем извне, но и постоянно подгрызающем изнутри... В этом смысле вспомнишь специфичность существования героев Бергмана в «обездуховленном мире»… Это так мучило сына пастора…

Просмотр картины потрясает новым осознанием всевластия греха, поражает не потому, конечно, что мы впервые узнали об этом и никто об этом ПРЕЖДЕ не говорил – ничто не ново под этими небесами. Но мы узнали и почувствовали это дыхание греха рядом с нами и в наших аксессуарах, в восприятии нового ВАМИ СОЗДАННОГО художественного опыта! Нового, чрезвычайно выразительного образа этой рядом с нами расположившейся жизни, для кого-то мучительной, а для кого-то притягательно сладкой. Грех соблазнителен, даже если он рядится в разные костюмы и прикрывается самыми «благородными» целями вроде «патриотизма», борьбы за «моральность» с «плохими» людьми или уничтожением «не нашего театра»… Все не впервой и чего же этому удивляться, разговаривая не о фельетоне каком-то, но о «Левиафане»?

Ваш фильм я посмотрела дважды, чтобы снова пережить трагическое осознание себя в причастности к этому страшному миру без Бога. И вот этот ужас осознания всевластия Левиафана в НАШЕМ мире и есть главное гуманистическое ПРИОБРЕТЕНИЕ зрителя к финалу картины. Главное художественное открытие картины – в умении создать образ нашего современного мира, аутентичный Вашему восприятию и вписанный в историю нашего горестного Бытия. Это не какая-то конкретная история победы бездушного чиновника над беззащитным маленьким человеком. Это не из Салтыкова-Щедрина, это скорее из Шекспира. Да, и жертва с палачом – оба по-разному изъязвлены изнутри разными пороками жизни, не защищены, черт побери, тем самым Богом, без которого человек мельчает или становится агрессивным ничтожеством. Конечно, многие знают разные истории и разную муть, но осознавая и переживая все это вместе так, как Вами создано, раненое сердце и ум жаждут воздуха, осознавая жизненную необходимость лечиться… Чтобы жить и уважать себя. Вот и весь ГУМАНИЗМ картины!

Чего же удивляться Вам вместе с интервьюером, как ведут себя люди в Самаре, и что-то мямлить следом за ней после всего того, ЧТО и КАК вы показали?

С уважением,
Ольга Суркова.

P.S. Кстати, хочу пересмотреть «Возвращение» после «Левиафана» и «Елены»… Когда-то я не разделила по его поводу чрезмерного, как мне тогда показалось, преувеличенного общего восторга… Интересно, как посмотрю теперь…

5 февраля 2015 года

Милая Оля,

спасибо за присланные письма. Я думаю, Звягенцеву не так было просто справиться с этим потоком эмоций, ведь до этого надо было совладать с противоположным. Кроме того, он живет «в предлагаемых обстоятельствах» – бюджета, проката и проч.

Олечка, признаюсь Вам, я нерелигиозна (теперь в этом приходится признаваться под сурдинку). Но человечество, кроме богов, придумало добро и зло, этику и мораль, стыд и совесть, т.е. имена (а они всегда условны) можно найти и кодируя их иначе, а суть та же.

Заметьте, что добро в жизни иррационально и безвыгодно, а зло приносит разнообразные дивиденды. Еще страннее, что в жизни и в культуре образ добра плохо удается, кажется неинтересным (разве что в музыке), в то время, как зло богато возможностями, поворотами и сюжетами. А в человеке то и другое присутствуют и борются – конечно, гораздо легче, когда есть религия, – сейчас это очевидно, но ведь и от себя никуда не денешься: с кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой. Да и вселенная тут как тут. Лем назвал это «среди звезд нас ждет неизвестное» и написал «Солярис». А я про себя говорю: бог – это то, чего мы не знаем о космосе. А никогда не узнаем, сколько мы знаем…

Простите за глупости, но даже этот бестеневой северный свет у Звягинцева создает ощущение разлитости зла…

С приветом. М.

Да, да, Майя Иосифовна, именно так, начиная с конца Вашего письма – об «ощущении разлитости зла», везде и всюду… как я пишу, «дышит в ухо»… Я это просто физически, кажется, ощущала… Всепроникновение зла! Это самое сильное и впечатляющее, что есть в этой картине… Человек хоть и противная чаще, но только щепка в бесконечном океане зла… В котором одни чувствуют себя привольно, другие скукожились от безнадежного ужаса… Это все у Звягинцева необыкновенно сильно именно в ощущении, прежде всего…

А про «религиозность»... Майя Иосифовна, хоть я и верующий, в сущности, человек, но о религиозности в данном случае говорю более метафорически, как об утере Добра, Веры в некое желаемое идеальное Право… Как о неощущаемости ТОГО, на что можно и впрямь опереться, как на Веру в Лучшее, которое тоже существует вот где-то… Мораль, Этика... Трактуйте, как хотите… Но это то, чего в пространстве «Левиафана» нет, и это болезненно ощущаешь, тебе больно и одиноко совсем, страшно, я бы сказала… Это вот что-то такое по всеохватности враждебного пустынного пространства – очень бергмановское… Приклониться некуда!

Кстати, для меня отчего-то, может быть, самым страшным куском картины был их пикник… Вот именно там я совсем потеряла всякую надежду… Жутко было наблюдать за их развлечениями на природе...

А что касается «многосюжетности» и интересности Зла… Ну конечно! Сколько было шуток о том, что же делать бедному праведнику в раю, если там не покурить, не покутить, с бабой не переспать и так далее? Добро выглядит скучновато и плохой предмет для искусства… Безусловно!

Но если можно говорить о катарсисе применительно к «Левиафану», то я его пережила именно в своем отчаянном нежелании сливаться с тем миром, так остро ужаснувшим меня снова…

Вот как-то так…

Нежно Вас обнимаю, скучаю, люблю,

Всегда Ваша,

Оля.

Да, милая Оля,

мы называем вещи разными именами, но говорим о том же. Для меня тоже сцена пикника была одной из самых безотрадных, главное – как и в «Елене» – потому что это «нормально».

Что касается этого парадокса искусства, то оно, м.б., и возникло, чтобы зло как-то уловить в свои сети, обезопасить человека, что ли. Но сейчас злом скорее любуются и уж во всяком случае оно кажется естественным.

Когда мы делали «Обыкновенный фашизм», то решили, что много «ужасов» показывать не надо. К ним привыкают, и они теряют вирулентность.

Я думаю, что опыт массового убийства наших двух режимов, который всосался в повседневность целых поколений, убил необходимый «страх и трепет» перед злом и человек разучился даже собственную жизнь уважать и ценить.

Странным образом, но в советские времена мы и без всякой религии внутренне сопротивлялись и контролировали свои поступки. А сейчас, когда градус внешнего давления упал – упал и градус сопротивления.

Может быть, эта постсоветская религиозная истерия как раз от того, что человек на самого себя, не говоря на других, больше не полагается.

Посмотрим, что с фильмом будет. Я не желаю ему Оскара (который именно поэтому ему могут дать), чтобы не развязалась очередная свистопляска под девизом «Я не смотрел, но скажу...»

С приветом. М.

Да, да и да, милая, милая Майя Иосифовна,
то же ощущение! Катастрофичности самого нашего человека. Видно, не вынесли нового круга перетряски, переделки, перекроя… Потерялись совсем… Нутро как-то, видимо, надломилось…

Правильно, правильно… «Елена»! Конечно! Опереться внутри не на что, изнутри все сожрано… Потому, конечно, так страшен пикник… Люди вроде и ничего себе, но совершенно полые и страшные… От нечего делать на все готовые… Ничто не удивит, как возможность… Так как-то что-то натворить… Все естественно и привычно…

Ведь нет в «Левиафане», с моей точки зрения, НИ ОДНОГО, грубо говоря, «хорошего» человека, которому просто сочувствуешь и сострадаешь от души, со слезами… У меня был ужас, но не было слез, на которые я так падка… И тут я не верю, как зритель, заверениям Звягинцева, что герой Серебрякова «хороший, добрый» парень, угодивший в жуткую передрягу… Парень, может, и неплохой, но тоже какой-то подпорченный, как и все остальные… И сын его… Ведь думаешь в подсознании, что ничего хорошего и из этого мальчика не вырастет… И не потому, видимо, что кто-то из них виноват, а потому что ЗЛО, персонифицированное губернатором, их как-то в корне и на корню уже сожрало, подрубило… Вот страшное дыхание нашей истории на сегодняшний день! Истории – Левиафана!

И мне кажется, что при всех дурных параметрах наших былых времен веры в жизнь, видимо, было больше… Знали, чему сопротивляться, и даже верили в ясную целесообразность этого сопротивления, надеялись на лучшее… А теперь надежда... только на Бога вместо КПСС… Я согласна, что именно отсюда такая массовая «религиозность»…

Обнимаю Вас и люблю,
Оля.

6 февраля 2015 года

Да, Олечка,
в каком-то смысле, может быть, нам даже было проще: мы хотя бы знали, чего не хотим и чему сопротивляемся. Пусть «это» навсегда, но писать надо вопреки «партийной критике», стараться писать правду. Хотя бы...

Но мне все-таки было жаль и этого наивного обитателя чеховской террасы в условиях мерзлоты, и жену, которой некуда приткнуться, и гостя из Москвы – может быть, они и неплохие люди, но ухватиться

Майя Туровская

никому не за что – энтропия. Все съезжает на нижний уровень, зло расползается по жизни.

Может быть, и эта имперская истерия от того же.

Когда-то мы подбирали кадры фюрера, а сейчас я стала соображать, как случилось, что нация бросилась за ним.

Хотелось бы покинуть этот мир в более оптимистический момент.

Будьте здоровы. М.

13 февраля 2015 года

Милая Оля,

бегала все эти дни по врачам, так что дома меня было застать трудно.

Позвоните перед отъездом в Москву – я в очень паршивом и виде, и настроении.

Даже новости включать не хочется, – тоска, тоска…

Не пропадайте. С приветом. М.

Милая, милая, Майя Иосифовна!

Пропасть я не могу, ну никак… Я очень о Вас скучаю и много думаю.

Постараюсь прямо-таки завтра дозвониться.

Не тоскуйте!

Ваша Оля.

5 декабря 2015 года

Милая Оля,

Вы позвонили в ту минуту, когда я вошла с улицы, замерзшая, и нацелилась согреться горячим супом. Я надеялась, Вы перезвоните попозже. Но вихрь светской жизни унес Вас…

Я пыталась прозвониться Вам по моему городскому, но без успеха. Дело за Вами.

Обнимаю. М.

6 декабря 2015

Милая Оля,

Вы пропали из моей картинки вместе с «Тихим Доном».

А я сегодня пребывала в полном отпаде, благо в воскресенье все closed, и, странным образом, валялась в постели с двумя номерами «Искусства кино», которые мне кто-то привез из Москвы.

Очень странное ощущение, как будто совершаешь путешествие на «тот свет». Не в том смысле, что там покойники, а ты живой – скорее, наоборот – но на другую половину шарика. Ведь все эти медийные проблемы в разных их вариантах мне недоступны. Отчасти, потому что глухая, а отчасти, потому что никаких продвинутых ю-тьюбов я не употребляю и дальше ТВ (который тоже включаю в основном по поводу «Новостей», причем местных) в мире медиа не продвигаюсь. Да и новости смотрю больше в компе.

А если включаю свои вечерние крими, то в лучшем случае отличаю покойника от детектива – дальше тишина.

Кое-что (т.е. кое о ком) из ИК расспрошу Вас, ведь для меня это только имена, без обеспечения.

Обнимаю. М.

Милая Майя Иосифовна, я в гостях. Завтра позвоню.

Соскучилась!

11 декабря 2015 года послала Туровской финал дневника моего отца.

12 декабря 2015 года

Дорогая Майя Иосифовна,

чтение этого куска записок и вправду дело нелегкое, так что Вы свободно можете их не читать вовсе. Вы интересовались, и я послала, но ни в коем случае я не буду в обиде, если Вам это покажется ненужной нагрузкой. Никак, пожалуйста, себя не принуждайте и не думайте, что я от Вас этого чтения ожидаю… ПОЖАЛУЙСТА! Договорились?

Я сегодня была в полном разладе с собой и не смогла Вам позвонить, но завтра во второй половине дня непременно собираюсь это сделать…

Что касается Антоновой, то она в полном порядке, сделала сейчас какую-то декабрьскую выставку – все на своем месте, и она попрежнему пребывает на троне!

Обнимаю,

Оля.

13 декабря 2015 года

Милая Оля,

это и вправду дело нелегкое. Тем более для меня – ведь я Вам рассказывала о разговоре насчет «это навсегда».

Вспомнила и Фадеева.

Странным образом, это коснулось людей с сильным умом, которые не просто жили «по обстоятельствам», а сделали сознательный выбор. И ошиблись. И расплатились.

И, между прочим, Вы тоже сделали выбор, а не «по обстоятельствам»!

Какой-то классицизм. Как в жизни не бывает. М.

Да, дорогая Майя Иосифовна, я давно уже поняла, что реализм – это самая страшная штука!

Да, Олечка,

жизнь – это пострашней, чем «Фауст» Гете.

С приветом. М.

26 июля 2016 года Артем Деменок переслал фильм о моем отце, Е.Д.Суркове, в котором Туровская принимала участие.

Дорогая Оля, дорогой Артем,

вы мне не поверите, но я никак не могу посмотреть диск, т.к. начисто забыла, как это делается!

Третий день пытаюсь включить его без успеха!

Сегодня мне казалось, что вроде я все правильно делаю, но… изображение пошло, а звука нет как нет. Правда, у меня сложное включение через три пульта, но все же!

К сожалению, у меня бывают такие провалы памяти, тем более я очень давно не пользовалась проигрывателем.

Если не вспомню, что я упускаю, то придется ждать Борю.

Еще раз, sorry!

Кстати, Артем, что до моего собственного изображения, то оно привело меня в ужас! Вроде как местная Баба-Яга. Когда тебе столько лет, надо забыть про фотки и пленки. Лучше уж как-то за кадром, что ли. Подумайте, Артем, чем можно это изображение прикрыть.

С извинениями за собственный идиотизм.

Только что звонил Боря, обещал завтра зайти. Попрошу его показать мне, как включать.

С приветом. М.

26 июля 2016 года

Милая, дорогая Майечка Иосифовна,

очень поздно обнаружила Ваше письмо. Завтра вечером непременно позвоню!

Что касается вашего изображения, то Вы сами мне советовали на собственное изображение не смотреть, когда я своим тоже была не довольна. Я о себе значительно лучше думала, как Вы говорите, глядя на себя изнутри…

Конечно, все мы не молоды, но, дорогая Майечка Иосифовна, Вы замечательны и прекрасны в восприятии тех, кто наслаждается Вашим обществом, Вашим образом мыслей, Вашей манерой говорить, Вашим умом и вашим интеллектуальным аристократизмом… Да, всех Ваших завораживающих достоинств не перечислить… Просто нужно довериться зрителю, который с благодарностью Вам внимает... Не знаю, как Вы отнесетесь к фильму, но я счастлива и горда Вашим участием…

Завтра поговорим. Нежно Вас обнимаю и люблю,

Оля.

24 августа 2016 года

Милая Оля,

выкиньте из головы Ваше неудачное путешествие – это всегда совокупность каких-то обстоятельств – ну не сложилось – так бывает (мои, например, «обстоятельства» всегда со мной – omnia mea mecum porto – это хуже).

Плюньте. Живите дальше. Насморк и кашель дома пройдут.

С приветом. М.

30 августа 2016 года

Милая Оля,

никуда не гожусь: в смысле не больна, но и не здорова. Муть.

Надеюсь, Вы в порядке. М.

30 августа 2016 года

Милая, дорогая Майя Иосифовна,

я так хочу быть рядом с Вами. Надеюсь, что это состоится через пару недель…

Крепитесь, родная моя… Может быть, Вам каких-нибудь витаминов напихаться?

Позвоню сегодня попозже.

Мне лучше, заставила себя на машине съездить в магазин. Не хотелось, но сбылось. Сварила грибной суп.

31 августа 2016 года

Приятного аппетита!

Авось увидимся. М.

Милая Оля,

не поддавайтесь! На провокации эпидемии, климата и проч. Будьте здоровы, это главное.

Про книжку расскажете и покажете. Надеюсь, как-нибудь все же повидаемся.

Я не ОК, но постараюсь. Давление, сволочь, скачет, как мартовский заяц.

Пишите, всем знакомым привет. М.

19 декабря 2016 года

Олечка,

когда Вы мне звоните – ждите долго: я просто не успела взять трубку.

Попробуйте еще раз! М.

До сих пор мне порою кажется, что я могу позвонить… Майя Иосифовна, во сне даже с Вами гуляла как-то, в черно-белом изображении, а потом меня попросили взять ваш мобильный телефон с собой… А Вы пошли дальше… ◆

Стивен П. Хилл

СОВЕТСКАЯ КИНОKRИТИКА

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

«СОВЕТСКАЯ КИНОKRИТИКА» — именно так, кириллицей, но с одной латинской R, была озаглавлена обширная статья о состоянии советского кинематографа в конце 50-х годов, написанная будущим американским специалистом по советскому кино Стивеном П. Хиллом (1936—2010) и опубликованная в журнале Film Quarterly осенью 1960 года (Vol. 14, No. 1).

Начав с аргументированной констатации, что эпоха малокартинья давно закончилась, а начался период повышенного производства и чрезвычайно интенсивных поисков во всех направлениях, и практических, и теоретических, Хилл уделяет скрупулезное внимание советскому книгоизданию, организации работы «Мосфильма», режиссерским «обязанностям» и кинопрессе тех лет. В особенности главному в СССР критическому и одновременно официальному изданию о кинематографе журналу «Искусство кино». Хилла интересуют не только подходы советских критиков, но и рубрикация журнала, и разнообразные задачи, которые на него возложены, и уникальное положение журнала между властью, интеллектуалами и работниками индустрии.

Публикация дает возможность узнать о том, чем дышала теория и практика советского кино шестьдесят лет назад, и сопоставить, например, журнал «Искусство кино» того времени и этого, а также векторы развития и горизонты ожидания той эпохи и нашей.

Евгений Майзель, 2019

ОТ РЕДАКЦИИ

Для этого номера мы попросили студента, изучающего русское кино, проанализировать советскую кинокритическую сцену, обратив особое внимание на свежие выпуски ведущего ежемесячного русскоязычного журнала «Искусство кино», чье содержимое большинству американцев неизвестно. Мы делаем это в надежде, что по мере развития программы кинообмена между США и СССР наши читатели окажутся способны лучше оценить новые достижения в этой области.

«Четыре года назад партия и правительство поставили перед нами задачу создания большой советской кинематографии – в тот момент, когда постановка такой задачи особенно назрела <…> в 1950–1952 гг. наши студии выпускали на экран ежегодно лишь такое количество фильмов, которое без затруднения может сосчитать однорукий по пальцам. А это создавало длительный простой для многих признанных мастеров и закрывало дорогу к самостоятельной работе молодежи. <…> не на чем было развертываться творческому соревнованию. <…> Мы совершили гигантский скачок. Мы заново восстановили производственную базу кинематографии, сколотили по-настоящему работоспособные кадры, ввели в производство кадры умелой, а иногда и действительно талантливой молодежи» (режиссер Сергей Васильев; «Искусство кино», 1957, № 11, с. 63–64).

«Советская кинематография достигла высокого уровня развития. Теперь советские студии выпускают ежегодно около 800 фильмов, среди них 130 полнометражных. <…> В прошлом году советская кинематография участвовала более чем в 20 международных соревнованиях и завоевала 35 премий и почетных дипломов» (министр культуры Н.Михайлов; «Искусство кино», 1959, № 8, с. 17).

«Конвейерный поток холодных, ремесленных поделок, конечно, при этом еще существовал и существует. Более того, он даже отчасти и процветает. Но прорывы в его цепи становятся все чаще. Достаточно назвать такие произведения последних лет, как великолепная «Поэма о море», «Тихий Дон», «Летят журавли», «Рассказы о Ленине», «Коммунист», «Дом, в котором я живу», «Судьба человека», «Настасья Филипповна», «Фатима»...» (Л.Погожева, редактор; «Искусство кино», 1959, № 6, с. 72).

Как свидетельствуют приведенные выше заявления, киноиндустрия СССР пережила и продолжает переживать поразительный всплеск активности после смерти Сталина семь лет назад. Впечатляют и уже достигнутые результаты, и те, что запланированы на будущее (особенно, конечно, они впечатляют по советским стандартам – «дооттепель» в сравнении с нынешним периодом выглядит совсем скудно): увеличение объемов производства художественных фильмов в шесть или семь раз; строительство четырех новых киностудий и реконструкция существующих; американо-советский культурный обмен;

Московский международный кинофестиваль, прошедший в прошлом августе; учреждение Всесоюзного кинофестиваля советского кино с ежегодными премиями типа наших Academy Awards, определяемыми тайным голосованием.

Интенсивный выход книг о кино, осуществляемый московским издательством «Искусство», делает доступными в переводе многие западные труды.

За последние три года русские читатели смогли открыть «Искусство кино» Линдгрена[1], «Фильм и зритель» Мэнвелла, два тома [из шеститомной. Здесь и далее примечания в квадратных скобках принадлежат мне. – *Е.М.*] «Всеобщей истории кино» Садуля, «Язык кино» Мартена, труды Рене Клера, Джона Гасснера (о театре), Луиджи Кьярини и Пьера Лепроона.

Среди предстоящих изданий – большой том о Чаплине, написанный Авенариусом; 700-страничная коллекция статей о французском кино; англо-русский фото- и кинословарь; переводы таких книг, как «Фильм как искусство» Арнхейма, «Техника монтажа» Карела Рейша, «Техника написания пьес и сценариев» «прогрессивного американского сценариста» Дж. Х. Лоусона, восьми американских сценариев преимущественно Гасснера и Николса («Гражданин Кейн», «Осведомитель», «Прощай, оружие», но также и «Лицо в толпе» и «Не склонившие головы» [этот фильм шел в советском прокате под названием «Скованные одной цепью»]), и том статей о Джоне Форде, в который войдет старая статья Эйзенштейна «Мистер Линкольн мистера Форда», недавно впервые опубликованная в журнале «Искусство кино». Налицо своего рода разворот направления кинематографической мысли в 30-е, когда Запад открывал для себя Эйзенштейна и Пудовкина, в массовом порядке их читая и цитируя.

Однако больше всего русские издают собственных классиков и делают это весьма хорошо – и много, и качественно. Вот характерный пример – «Мосфильм. Том 1», недавно поступивший на рецензию. Большое, солидное, иллюстрированное издание в твердом переплете с каталогом картин и статьями о «Мосфильме» и о режиссерах, работавших или работающих в его стенах. Содержательное предисловие прослеживает историю ведущей советской студии с момента основания и раннего развития в конце 20-х годов и до количественного и качественного подъема в послесталинскую эпоху. Среди многочисленных исторических и теоретических статей контрибуции Пырьева, Юткевича и Дзигана о мастерстве режиссуры; неплохая коллекция фотографий Пудовкина с юности до поздних фильмов, с многочисленными кадрами со съемочной площадки; статьи о возвращении Ильинского (комика старых времен), о последних разработках в области макияжа, перевод вездесущего Садуля и другие материалы, которых слишком много, чтобы их можно было все упомянуть. Ожидаются и дальнейшие тома о «Мосфильме», которые будут выходить на нерегулярной основе.

1. Пример дешевизны русских книг по сравнению с нашими: русский перевод Линдгрена можно купить в США за 1,5 доллара, в то время как оригинальное английское издание продается здесь за 4,5 доллара.

Два других киноведческих издания о советском кинематографе, также поступившие на обзор, – 200–250-страничные монографии в мягкой обложке об украинских режиссерах Александре Довженко (1894–1956) и Игоре Савченко (1906–1950) из серии «Мастера киноискусства», очень похожие на французскую серию Classiques du Cinéma. В этом году должны выйти такие же брошюры о Бондарчуке, Юткевиче и Калатозове. Каждая книга состоит из нескольких глав о карьере режиссера, описывающих подробно и в хронологическом порядке его фильмы со значительным акцентом на их политической и социологической интерпретации. О жизни режиссера вне кинематографа говорится крайне мало – например, из книги о Савченко невозможно узнать, отчего он в 44 года умер. Каждый из двух томов содержит 25–30-страничный блок фотографий (среди которых мы видим очаровательный снимок молодого Довженко в его единственной актерской роли, которую тот исполнил в собственном приключенческом триллере «Сумка дипкурьера», сыграв сознательного кочегара поезда) и подробную фильмографию.

«Грандиозные успехи советской науки и техники послужили толчком к созданию ряда научно-фантастических фильмов <…>. Одна из таких картин – «Небо зовет» – недавно вышла на жанры. На обложке – цветной эскиз художника Ю. Швеца к этому фильму».

Ее составление, впрочем, не так уж сложно при невысоких производственных темпах СССР. Тот же Довженко выпустил лишь четырнадцать фильмов, считая вместе с ранними короткометражными комедиями «Вася-реформатор» и «Ягодка любви» (1926) и поздним «Мичуриным» (1948). («Поэма о море» была закончена после смерти Довженко уже другими режиссерами.) По числу упоминаний в титрах Савченко оказался на одну картину успешнее (всего его фильмография состоит из пятнадцати картин), включая короткие метры и сценарии, поставленные другими. Книга о Довженко также включает тщательную библиографию его опубликованных работ, занимающую 20 страниц.

Важное место в советском киноведении занимает «литературный сценарий», и нередко в печати появляются сборники из нескольких сценариев, напечатанные под одной обложкой (как, например, в Полном собрании сочинений Довженко в трех томах). Из общеисторических исследований можно упомянуть труд С.Гинзбурга по советской анимации; трехтомник «Очерки истории советского кино» (скоро выйдет из печати); 600-страничную иллюстрированную историю советского экрана «Искусство миллионов»; историю кино Украины и других союзных республик в серии «Киноискусство союзных республик». На будущее запланирован выход амбициозной энциклопедии нового итальянского Filmlexicon и, возможно, отраслевой газеты.

В настоящее время в Советском Союзе есть три ежегодника: теоретические «Вопросы киноискусства», «Ежегодник кино» (посвященный новинкам кинопроизводства) и исторический «Из истории кино. Материалы и документы». Также выходят два специализированных ежемесячника для кино- и телемехаников, один глянцевый журнал, выходящий раз в две недели («Советский экран»), и один большой общий ежемесячный журнал «Искусство кино» (коротко «ИК»), который и будет обсуждаться ниже.

Таким образом, настрадавшись в период сталинской депрессии от нехватки и кино, и кинокритики, российская публика наконец-то начала – во всяком случае, количественно – получать и то и другое.

Все вышеупомянутое до сих пор издано лишь на русском языке и потому крайне мало кому доступно в лингвистически изоляционистских Соединенных Штатах, как, впрочем, и везде. Поэтому Советы сами услужливо сделали несколько собственных переводов на английский книг Эйзенштейна и Черкасова, а также начали выпускать Soviet Film – новый англоязычный иллюстрированный ежемесячный журнал (такие же имеются на французском, немецком, испанском, арабском и русском языках), посвященный новейшим советским релизам[2].

Soviet Film – русская попытка создать нечто вроде рекламной брошюры голливудской студии о предстоящих премьерах, рассчитанная скорее на широкую публику, чем на серьезного исследователя, для которого единственная ценность такого издания только в том, что оно информирует о новых советских картинах.

По формату и контенту на Soviet Film похож «Советский экран» – популярный (около 250 000 экземпляров) иллюстрированный журнал на русском языке, выходящий раз в две недели[3]. Адресованный внутреннему рынку, он в пух и прах разносит плохие советские фильмы, а также публикует любопытные статьи о мастерах кинематографа, очерки о кино в разных социалистических странах, кроссворд и колонку читателей.

Серьезный журнал о кино в СССР – это «Искусство кино»[4]. По влиятельности (это официальный орган Минкульта и Союза кинематографистов [созданного Пырьевым в 1957 году]), по содержательности и подходу (теоретическому-историческому-критическому), а также по охвату (19 760 экземпляров в конце прошлого [1959] года) «ИК» – советский эквивалент британского Sight & Sound. Учитывая, что

2. Доступен, как и другие вышеупомянутые позиции, через Four Continent Book Corporation, 822, Бродвей, Нью-Йорк 3, Нью-Йорк. 2 доллара – стоимость годовой подписки.

3. Четыре доллара в год в США.

4. Тринадцать долларов в год в США.

Sight & Sound выходит раз в квартал тиражом 16 000 экземпляров (= 64 000 в год), этот показатель у него получается, конечно, ниже, чем у «ИК» (около 237 000 в год). И все же следует помнить, что в СССР «ИК» – монополист, в то время как в Англии есть еще как минимум три серьезных журнала-конкурента.

Поскольку «ИК» тесно связан с киноиндустрией, а также с правительством, изучение его актуального содержания может многое рассказать обо всех аспектах советского кинематографа. Для такого большого формата – 160 страниц 8x10 (причем многое набрано мелким шрифтом) – «ИК» напечатан очень удобно и аккуратно[5]. Бумага не слишком существенна, но качество фотографий невысокое. Обложки тоже не цепляют взгляд – за исключением прошлогоднего десятого номера с яркой импрессионистской зарисовкой человека на Луне. Каждый номер содержит множество весьма длинных статей (до 15–20 страниц) плюс «литературный сценарий» для пока еще неснятого полного метра (30–50 страниц).

В каждом выпуске есть хотя бы одна ведущая теоретическая статья, а также – уже не в качестве ведущей статьи – перепечатка или обсуждение партийного указа об отношении социалистического искусства к реальности.

Около двадцати страниц отданы под «Критическое исследование», как правило, выполненное каким-то одним критиком, разным в каждом номере, обозревающим под одним заголовком сразу несколько новых картин и обнаруживающим в них нечто общее.

Еще одна длинная статья посвящена кинопроизводству какой-нибудь союзной республики (например, Грузии, Украины, Азербайджана) или страны из социалистического лагеря (часто из Красного Китая).

Остальные постоянные рубрики: письма читателей; полные выходные данные всех новых фильмов, в том числе коротких метров; новая колонка для кинематографистов-любителей (сфокусированная в основном на технических и производственных аспектах); книжные обзоры и длинные выдержки из книг, готовящихся к печати; подробная информация о прошлых и будущих встречах кинематографистов и ученых [с публикой]; статьи и новостные сводки о мировом кино и о предстоящих советских релизах; сатирическая колонка-фельетон – в лучшей из них, сочиненной Александром Лацисом, высмеивается вымышленный советский бюрократ, одержимый идеей озвучивания всех иностранных фильмов.

«По исторической линии» «ИК» публикует статьи таких кинематографистов, как Дзига Вертов (и часто это первые, а то и посмертные их публикации), или воспоминания старых мастеров или о старых мастерах – как, например, о работе Вишневского над «Мы из Кронштадта» или о кинохронике Тиссэ времен Гражданской войны, черновики незавершенных сценариев, например «В глубинах космоса» позднего Довженко о полете на Марс; архивы документов, фотографии, переписки – как, например, о создании в начале 30-х (в консультации

5. Существует определенная сложность в обращении с английскими именами: они даются в кириллице: Lewis «Jilbert», Delmer «Davis», «Well-es» в двух слогах, Yul «Brünner», «Vinchenty» Минелли, «Jane» Симмонс, Стэнли «Kabrick». Но, в конце концов, нам ли жаловаться? Посмотрите на зверства, которые мы совершаем с русскими именами, пытаясь прочесть их по-английски.

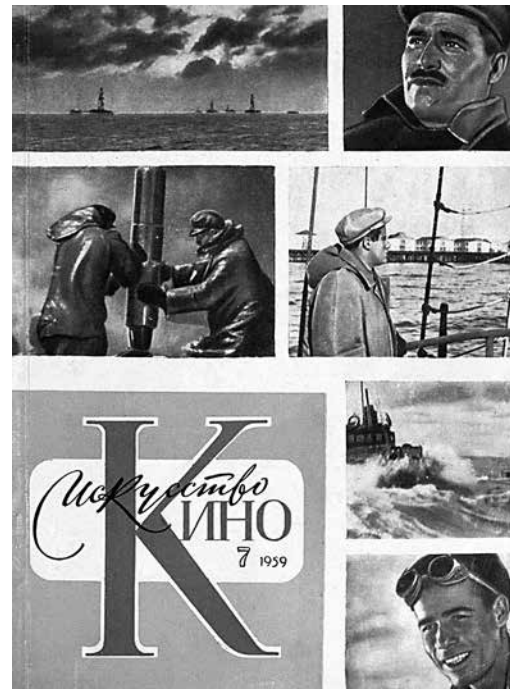
с пионером ракетной космонавтики Циолковским) картины о полете на Луну режиссером Василием Журавлевым и известным литературным критиком Виктором Шкловским.

Часто публикуются архивные материалы, посвященные дореволюционному российскому кино (в первую очередь политической и экономической сторонам) и его национализации спустя два года после революции. Одна такая статья, написанная кандидатом исторических наук, подробно анализирует документы, относящиеся к единственному фильму, снятому и показанному по прямому указанию Ленина, – о гидравлической добыче торфа.

Интересная черта «ИК», отражающая его статус как органа Союза кинематографистов, заключается в присутствии кинематографистов на редколлегиях. Среди прочих на них в разное время присутствовали режиссеры игрового кино Иван Пырьев и Сергей Юткевич, документалисты Илья Копалин и Роман Кармен, писатели А.Згуриди, М.Папава, М.Смирнова. И присутствуют они вовсе не в качестве «почетных членов» – они приносят свои обзоры, теоретические статьи, обсуждают как свою собственную работу, так и работу своих коллег и всех остальных в индустрии. Например, для шестого номера за прошлый год режиссер Григорий Рошаль написал десятистраничный отзыв о последних новинках из Казахской ССР, а режиссер Михаил Ромм – 16 страниц о теории монтажа (впрочем, последнее было переделкой эйзенштейновского анализа адаптации литературных произведений для экрана). Предыдущий выпуск содержит статьи Пырьева и И.Хейфица – эти два режиссера «защищают» свои последние работы. Пырьев предоставил пространное и подробное разъяснение того, почему центральной темой его «Идиота» (по Достоевскому) взята «власть золота, губящая, развращающая людей». Он рассказывает, почему в итоге выбрал двух неизвестных актеров для ключевых ролей и почему в свое время отказался от сценария, написанного им еще в 1947 году: оказывается, сначала он не мог найти подходящих исполнителей (возможно, причина была также в непростом отношении к писателю в дооттепельный период, теперь же к Достоевскому вернулся его литературный статус до 1930 года).

Таким образом, мы можем предположить, что «ИК» хорошо отражает точки зрения самих кинематографистов – в отличие от ситуации в США, где киножурналы обычно предлагают читателю независимую критику. В то же время «ИК» не свободен от политики: он – инструмент коммуникации между властью (партией и правительством) и кинематографистами, а также инструмент формирования политики, определяемой руководством отрасли. Эти функции очевидны во многих статьях и, вероятно, наиболее прямо утверждаются критиком В.Разумным:

«...критика и теория кино не могут, конечно, ограничиться простой констатацией эстетического несовершенства отдельных фильмов. *Их задачей является не пассивная регистрация фактов, а действенное*



вмешательство в практику киноискусства…» («ИК», 1959, № 4, с. 125 [курсив мой]).

Цитата иллюстрирует неоднородную природу «ИК»: помимо обычных обязанностей серьезного журнала о кино он также выполняет аналогичные функции для официальных представителей компартии и Минкульта; служит площадкой, на которой отрабатываются идеи дальнейшего развития для *Союза кинематографистов СССР – то есть по сути всей отрасли,* а также центром обмена информацией о технических и образовательных кинолентах, предназначенных для промышленного или школьного распространения.

И теперь у «ИК» появляется еще одна новая обязанность: в ответ на предложение от группы рабочих «ИК» призывает своих читателей присылать истории, сюжеты, факты и идеи для будущих фильмов. Все присланные письма будут переданы в сценарный отдел, который опубликует лучшие из них в рубрике «Внимание, товарищи кинематографисты!».

Очевидно, что все, чего здесь не хватает, – это колонки светских сплетен! Вероятно, в конце концов «ИК» станет слишком громоздким, и это приведет к тому, что журнал разделится по крайней мере на два ежемесячных издания более ограниченного охвата. Прозвучавшее на недавней конференции предложение создать киногазету может свидетельствовать об этой тенденции.

В целом в «ИК» есть много возможностей выражать самые разные мнения и отмечать реальные проблемы, несмотря на то что критика – будь то теоретическая или рецензентская – не касается базовых коммунистических тезисов, а сфокусирована лишь на способах, которыми эти тезисы могут быть выражены кинематографически. Цитирую украинского режиссера Марка Донского:

«Наши враги за рубежом “обвиняют” нас в том, что мы являемся пропагандистами коммунизма. Да, мы сознательные пропагандисты коммунизма. Это пронизывает все наши чувства и действия. Своим творчеством мы служим делу партии, иначе мы не представляем себе нашей жизни» («ИК», 1957, № 11, с. 11).

В последних номерах «ИК» развернулась чрезвычайно живая дискуссия, спровоцированная прозаиком и сценаристом Виктором Некрасовым, раскритиковавшим сценарий Довженко «Поэма о море» (по которому уже после смерти автора был снят фильм) за чрезмерную поэтичность и схематичность (обобщенность), а также за

«В Москве открывается кинотеатр нового типа – круговая кинопанорама. На первой странице обложки схема расположения экранов в “кругорамном” кино».

маловероятные неправдоподобные совпадения, на которых был построен сюжет. По мысли Некрасова, эти совпадения препятствуют зрительской идентификации с героями. Последовал взрыв разгневанных опровержений, защищающих фильм как шедевр, но тех, кто занял золотую середину или перешел на сторону Некрасова, оказалось тоже немало, поэтому, чтобы опубликовать их, редакция «ИК» открыла специальную рубрику «О художественных принципах, взглядах, вкусах». Спор длился несколько месяцев. Участниками были применены все виды теоретической и эстетической аргументации, а основным итогом дискуссии, как было заявлено самой редакцией, стало доказательство того, что «идейное единство художников, которые видят цель и смысл своей жизни, своего творчества в борьбе за коммунизм, вовсе не требует единообразия художественных средств. <…> Социалистическое искусство многоцветно, как солнечный спектр» («ИК», 1959, № 10, с. 46).

В последних номерах «ИК» можно встретить немало одобрительных упоминаний жанрового и технического разнообразия в новом советском кино. В прошлом году в журнале появился раздел «Международная трибуна» с письмами, среди прочих, Джея Лейды и Жана Ренуара в ответ на более раннюю статью Григория Козинцева (которая появилась позже в английском переводе: Sight & Sound, лето 1959-го) о «глубоком экране», восхваляющая гуманизм и международный обмен идеями между кинематографистами разных стран.

Письма от читателей часто содержат жалобы или предложения. Был забавный случай, когда один читатель прислал сценарий для документального фильма о сибирской местности со всей ее природной красотой. Письмо было перенаправлено главе сценарного отдела Московской студии научно-популярных фильмов, но там идея читателя встретила отказ с пояснением, что сибирские регионы уже были отражены в нескольких ранее снятых фильмах. В ответ «ИК» печатает этот ответ с комментарием: «Вот что такое отписка! <…> Типично канцелярская бумага. <…> Может быть, в Управлении по производству фильмов посмотрят на дельное и очень своевременное предложение иначе?» («ИК», 1959, № 10, с. 158).

Этот дух можно встретить и в кинопроизводстве на главной советской студии – «Мосфильме». В прошлом году национальная политика промышленной и сельскохозяйственной децентрализации проникла и на «Мосфильм», который был в результате разделен на

три производственные группы (творческих объединения) под руководством генерального директора (В.Сурин), подчиняющегося непосредственно министру культуры. Генерального директора консультирует совет, куда входят ведущие режиссеры страны. Трем творческим объединениям, возглавляемым соответственно режиссерами Александровым, Пырьевым и Роммом, помогает совет коллег, включающий ответственных участников производственных союзов. По словам Ромма, «все основные художественные проблемы будут решаться внутри группы», группа же будет выпускать восемь-десять фильмов в год. Каждая группа будет работать на основе самоокупаемости, оплачивая студийное пространство, декорации и реквизит.

Реорганизация «Мосфильма» не обязательно означает соответствующие «либеральные» тенденции, проникшие во все сферы советской киноиндустрии. Еще одна из недавних важных реформ Хрущева – совмещение работы с образованием – была внедрена во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК), этом полигоне будущих кинематографистов. Отныне для поступления во ВГИК требуется двухлетний опыт работы. Кроме того, сценаристы и художники должны защищать свои дипломные проекты «на экране», студенты – строить собственные декорации, а заочное обучение будет значительно расширено.

Свобода критики и мнений, которой наслаждается читатель благодаря специальной колонке писем, распространяется и на другие области. Одна из частых и «фирменных» рубрик «ИК» – «Круглый стол» – двадцатистраничная дискуссия, представляющая собой выдержки из стенографических записей встреч, организованных редакцией.

Как-то раз в прошлом году (в четвертом номере) участниками такого «круглого стола» наряду с несколькими выдающимися кинематографистами были рабочие московского завода, и львиная доля обсуждения состояла из мнений рабочих о том, что не так с изображением промышленности и пролетария в советских фильмах! Для июльского номера 1959 года редакция организовала нескольким режиссерам коллективную поездку по рязанским колхозам с целью изучить тамошнюю жизнь и ближе познакомиться с ее обитателями.

Таким образом, очевидно, что существует много весьма ощутимых форм давления на советских кинематографистов – не только сверху, но и снизу. Как же они находят время выполнять свои обязанности? Ответ заключается в том, что советское кинопроизводство по-прежнему составляет лишь половину от нашего (если говорить об игровом кино), в результате чего у многих режиссеров и других работников индустрии в любом случае нет никаких проектов, над которыми они могли бы работать, а наиболее распространенная жалоба – это, конечно, отсутствие хороших сценариев. Выступая от имени своей производственной группы на «Мосфильме», Александров в недавнем выпуске упоминает Рошаля, Бондарчука, Роома, Строеву, Пронина, Саакова, Трахтенберга и двух новичков – в общей сложности девятерых – все они в данный

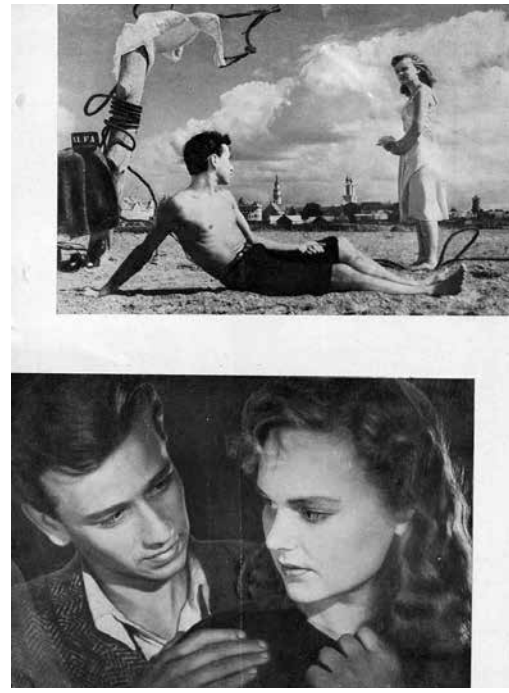
момент ищут сценарии – и называет еще десять режиссеров, которые в настоящий момент работают над картинами. Поэтому у советских режиссеров есть время писать тексты и проявлять разного рода активность, хоть как-то связанную с кино, включая преподавание, – задача, которую некоторые режиссеры выполняют во ВГИКе – наряду с остальными своими обязанностями.

Многие пока не решенные проблемы и препятствия, с которыми приходится сталкиваться при восстановлении советской киноиндустрии, откровенно обсуждаются на страницах «ИК». Те из проблем, преодолеть которые кажется наиболее легко, несомненно, связаны с техническим мастерством и квалифицированными кадрами. Документалистика и кинохроника, по общему признанию, серьезно страдают от неадекватной и устаревшей звукозаписывающей техники [фактически не дающей возможности записывать качественный синхронный звук], в результате чего многие документальные картины должны быть постсинхронизированы в студии («ИК», 1959, № 10, с. 135–139). В кинотеатрах часто показывают «мутные репродукции» фильмов, снятые на цветной пленке низкого качества («ИК», 1959, № 8, с. 124).

Из всех кадровых нехваток нехватка сценаристов ощущается особенно остро. Больше всего от нее страдают новые студии. Например, украинская Одесская киностудия, чьи молодые режиссеры отличились своими очень хорошими (или очень плохими) дебютными или вторыми картинами, ставшими предметом обсуждения на одном из «круглых столов» («ИК», 1958, № 6, с. l–15).

Были и жалобы сценаристов, большинство которых работают внештатно и, следовательно, не проходят никакого обучения; в ответ было предложено логичное решение – организовать сценарные мастерские (семинары), вести которые было бы предложено писателям на постоянной основе (для «Мосфильма» также были рассмотрены возможные улучшения по этой части).

Критике русские фильмы обычно подвергаются по причине некинематографической: из-за идеологического содержания. По словам теоретика В.Разумного (статья «Этическое и эстетическое»), ясно излагающего коммунистическую теорию искусства: «*…художник социалистического реализма прежде всего политик, умеющий через этическую коллизию подойти к политическим обобщениям*» («ИК», 1959, № 4, с. 33 [курсив В.Разумного]). В многочисленных обзорах эта необходимость обобщения – от незначительных событий и обычных граждан к прочтению дидактического, политического значения, подразумеваемого ими, – служит важным фактором при вынесении фильму критической оценки. Существует специальная терминология, маркирующая эти аспекты кинопроизводства: «масштабность» [masstabnost], то есть объем, размах, указывающий на верную широту обобщения; ее противоположность – «мелкотемье» [melkotemiyeh], которое красиво переводится как petty themery, то есть концентрация на теме



«маленького человека» и его проблемах как отдельных явлениях – вне социального подтекста. К слову, эти «маленькие люди» – настоящая чума советской марксистской критики последних лет – были подхвачены ею из итальянского неореализма, оказавшего заметное и несколько недооцененное влияние на кино в СССР. Интересно мимоходом отметить и то, что большой спор вокруг некрасовской критики «Поэмы о море» был сосредоточен на обвинениях ее в *illicstratiunost* [иллюстративности], то есть в том, что используемые характеры слишком обобщены и схематичны и явно превосходят среднего человека, что не позволяет зрителям идентифицироваться с ними.

Один критик, Н.Кладо, различает «тему» и «идею». «У нас часто путают два понятия: тему и идею произведения. <…> тема – это о чем, а идея – за что борется произведение. И идея – всегда результат произведения <…> следствие отношения художника к действительности, <…> и, следовательно, проявляет авторское отношение к жизни». В настоящее время с темой наибольшие проблемы – слишком мало жанрового разнообразия: «Работники науки справедливо жалуются на то, что их жизни и труду посвящено ничтожно мало фильмов <…> большинство наших комедий делается, увы, на низком художественном уровне. <…> Почти забытым оказался научно-фантастический фильм. <…> Бессистемность, самотек царят в выпуске музыкальных кинопроизведений: опер, оперетт, киноконцертов, музыкальных кинокомедий», – утверждает критик И.Рачук («ИК», 1959, № 10, с. 49–50).

Сильнее всех отстает жанр комедии (включая музыкальные комедии), который в то же время, по вполне понятным причинам, довольно опасен в СССР – ты должен быть осторожен с тем, что хочешь высмеять. Недавно писатель Мдивани и режиссер Лукинский выпустили серию комедий, герой которых Иван Бровкин – симпатичный дурачок-растяпа, постоянно попадающий в неприятности. Второй фильм в этой серии «Иван Бровкин на целине» подвергся критике за потерю свежести и очарования, характерных для первого фильма про армейскую жизнь [«Солдат Иван Бровкин»], – при этом, по мнению критиков, в сценарии появилось много неестественного и бесконфликтного. В то же время потребность в хорошей современной комедии постоянно педалируется на страницах «ИК», а когда кому-либо из кинематографистов удается как следует «оторваться», то его очень тепло встречают.

Не только комедии, но и все жанры советского кино испытывают наибольшие проблемы с трактовкой современности. Новая колонка «Искусства кино», приглашающая читателей к участию в сценариях, требует, чтобы те «раскрывали принципиально новые явления в советской жизни в период строительства развитого коммунизма». Основная проблема при работе с современностью – в создании героя, чей образ неуловимо балансировал бы между обобщением и человечностью. Герои должны быть кем-то большим, чем неореалистический «маленький человек», но и «ангельскими» рупорами коммунистических лозунгов они тоже быть не могут. Впрочем, положительные герои не единственные, кому угрожает шаблонность. Во многих фильмах критикам «ИК» удается найти грузного шпиона, который «все время зловеще улыбается, сверкает белками глаз, шепчет проклятия и совершает к тому же столь нелепые наивно-детские поступки… что просто диву даешься, почему его не разоблачают с первого шага» («ИК», 1959, № 9, с. 75).

Другие шаблонные персонажи – это хороший-плохой молодой человек, искупающий свои былые проступки через акт героизма на какой-нибудь большой стройке или на целине; брошенные дети, усыновленные хорошими людьми, например председателем местного парткома, выступающим кем-то вроде deus ex machina – но очеловеченным, согласно писателю А.Левада, каким-нибудь «танцем с передовой дояркой» [«Чтобы показать их “живыми людьми”, сценаристы иногда хитро разрешают им потанцевать с передовой дояркой или, на крайний случай, даже влюбиться в привлекательную руководительницу колхозного самодеятельного оркестра»].

«Давно уже пора, – продолжает Левада, – окончательно распрощаться с представлением о литературном процессе как о механическом колебании маятника то в сторону сугубо “производственного” аспекта показа человека, то в плоскость изображения исключительно “интимных” отношений в домашнем быту» («ИК», 1959, № 6, с. 101). Рачук, процитированный выше, объясняет, что настоящий «положительный герой – не “гомункулюс”, изготовленный в тиши писательской лаборатории, он должен быть выхвачен из бурного течения жизни, должен действовать в гуще народа, впитывая лучшие его качества – волю, ум, целеустремленность».

Если советский герой должен быть плотью от плоти самой реальности, то что насчет его личной жизни? В прошлом этого обычно

избегали: «Наши кинематографисты пытаются показать жизнь человека во всех ее проявлениях, стыдливо вздымая объектив к облакам в ту минуту, когда герой привлекает к своему сердцу героиню» («ИК», 1959, № 4, с. 131). Сравнительно недавно «Советский экран» проводил обсуждение того, как любовь может быть показана на большом экране. Проблема заключается в том, чтобы сделать любовь неотъемлемой частью и рассказа, и образа героя (как в фильме «Летят журавли»), а не вспомогательным приемом, используемым ради оживления сюжета, наподобие «дешевого эротизма в западных фильмах», которые советские критики постоянно высмеивают.

В любом случае необходимость показывать эту сторону человеческих эмоций признают и критики, и читатели, один из которых пишет: «Почему же нашим киномастерам не показать Ромео и Джульетту в новом свете? Разве мы не умеем крепко любить? Умеем, и умеем по-новому. Труд и любовь должны быть неотделимы. Человек, который умеет хорошо и красиво трудиться, будет и хорошо, красиво любить» («ИК», 1959, № 9, с. 137). Будет интересно посмотреть, к каким результатам приведут эти дебаты в прессе, хотя сомнительно, чтобы в «Искусстве кино» когда-либо начали публиковать гламурные портреты актеров и актрис.

Несмотря на глубокую озабоченность идеологическими аспектами, авторы «ИК» уделяют большое внимание художественным вопросам и проявляют особую заботу в отношении талантливо сделанных картин.

Выдающиеся фильмы подробно разбираются в отдельных рецензиях – например, «Евгений Онегин» Тихомирова или «Утреннее утро» Рошаля (№ 7 за последний год). В номере 5 традиционный «круглый стол» был полностью посвящен «Судьбе человека» Бондарчука, который позднее возьмет главный приз на ММКФ[6]. Особые похвалы были адресованы Бондарчуку за его режиссерский и актерский таланты, объединившиеся в картине. Оператор В.Монахов был отмечен за удачные сцены – такие, например, как атака немецкого самолета. Сергей Юткевич похвалил Бондарчука за индивидуальный стиль режиссуры. Одна из немногих претензий – отсутствие юмора – была озвучена редактором «ИК» Погожевой.

Встречаются в «ИК» и статьи, посвященные актерам, как, например, восторженный портрет («ИК», 1959, № 7, с. 84–88) многообещающей молодой украинской актрисы Зинаиды Кириенко («Поэма о море», «Судьба человека», «Сорока-воровка» и др.). Тем не менее нет ничего подобного культу звезд-актеров за счет других кинематографистов, которыми грешат такие журналы, как Films in Review. Вообще в обзорах уделяется внимание различным творческим профессиям пропорционально порядку их появления в публикации: сценарист, режиссер, оператор, художник, композитор, причем актеры следуют уже после директора по картине. Обратите внимание, что никак не упомянуты (и не отмечаются ежегодными наградами) мастера монтажа. В СССР

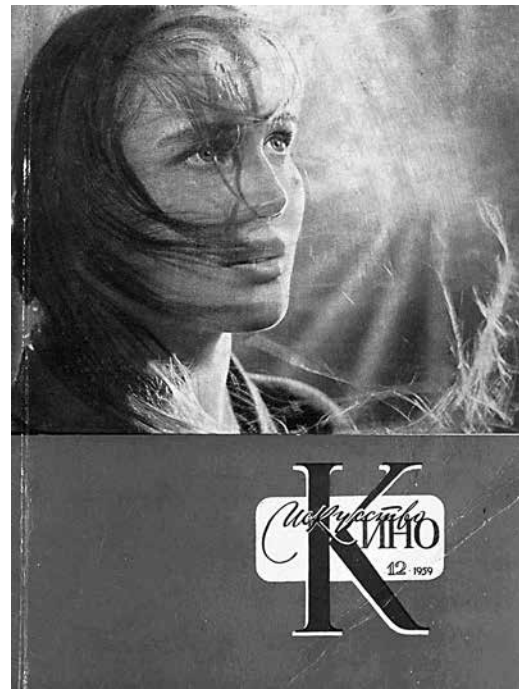
6. Эти три и многие другие современные советские картины – экранизации выдающихся литературных произведений. Среди других недавно вышедших на экраны – «Шинель» Гоголя, «Отцы и дети» Тургенева, впрочем, ни одна из них не была встречена критиками с большим энтузиазмом. Сейчас идет подготовка к экранизации произведений Маяковского, поэта-футуриста, драматурга (и, между прочим, киноактера), чья эксцентричная фигура (эксцентрика поведения Маяковского уступала только эксцентрике его стихов) сохраняет достаточно культовый статус среди советских «ботаников» (library scholars).

пленку режут «монтажницы» (женщины), но, видимо, по указаниям режиссера.

Интересно, что монтаж в обзорах тоже почти не обсуждается, хотя иногда встречаются случайные жалобы на то, что картина выглядит фрагментарной. На встрече операторов и режиссеров один участник заметил, что «в последнее время многие картины очень плохо смонтированы», отметив, что этой фазой кинопроизводства, когда-то очень развитой в Советском Союзе, теперь пренебрегают.

«Критический обзор» из 9-го номера прошлого года предлагает читателю остроумно описанный эксперимент в исполнении критика Ю.Ханютина: на протяжении двух месяцев автор ходил в один и тот же кинотеатр и смотрел все игровые картины подряд, хорошие и плохие. (Ранее он провел опыт: «обратившись к пяти киноработникам разных профессий – режиссеру, сценаристу, оператору, актеру и критику, – я попросил в списке фильмов 1958 года поставить галочки против тех картин, которые они видели. Результаты оказались неожиданными. Выяснилось, что никто из моих знакомых не видел и половины фильмов года» – и это из приблизительно ста новых игровых премьер за прошлый год.) Серьезно и даже смело Ханютин говорит, что разговоры о «крутом подъеме киноискусства в союзных республиках» (обычно избалованных русскими критиками) стали привычными, и напоминает, что «за отдельными успехами забываем подчас о том общем уровне картин, который еще не удовлетворяет даже самые мягкие требования». Результаты, полученные Ханютиным, так же поучительны, как и его выводы. Из восьми фильмов, которые он посмотрел в течение месяца, лишь один оказался «бесспорной удачей»: «Неподдающиеся» Георгия Чулюкина. Это фильм о благих намерениях девушки, неумело пытающейся пристроить двух несознательных асоциальных «элементов» работать на фабрике. Ее усилия достигают успеха лишь потому, что она вызывает у них жалость. Лучшая часть фильма, согласно критику, состояла в успешной комедийной трактовке современного заводского арго – определенно немалое достижение. Еще четыре фильма из восьми были «очевидным провалом», а оставшиеся три – «в диапазоне полууспеха», включая «Стучись в любую дверь» о банде несовершеннолетних правонарушителей. Ханютин заключает: «Эта пропорция не может не вызвать тревогу». «Мы гордо подсчитываем цифры роста кинопродукции: 60 фильмов в год, 80, 100... <…> В свое время количественный рост был очень важен – нужно было развязать все творческие силы кинематографии. Теперь мы выпускаем много фильмов. И вопрос о качестве становится решающим» («ИК», 1959, № 9, с. 75).

В заключение необходимо сказать о том, как освещается в «ИК» «иностранное кино», превосходящее, к слову, наше освещение происходящего в «соцлагере». Процитирую письмо, недавно полученное мной от редактора издательства «Искусство» А.Караганова: «В настоящее время мы систематически следим за американской литературой о киноискусстве, и именно поэтому мы, так же как и вы, чувствуем



все большую потребность в специальном англо-русском кинословаре» (это предложение было сделано мной).

Часто «ИК» публикует интервью и/или переводы статей западных критиков/режиссеров, многие из которых тяготеют к левому лагерю (как, например, тот же французский марксист Жорж Садуль), а часть из них обсуждают трудности и несчастья кинопроизводства в «условиях капиталистического финансирования, дистрибуции и цензуры» (как, например, Де Сантис). Широко было отмечено 70-летие Чаплина – в комплекте с кадрами из всех его важных фильмов. Пристальное внимание уделяется западному, особенно американскому, техническому прогрессу. Во многих номерах «ИК» имеются статьи советского критика или перевод статьи зарубежного коллеги, обозревающей кино в той или иной зарубежной стране, – например, текст Садуля о «новой волне» («ИК», 1959, № 9, с. 125–133; опубликовано в Sight & Sound, лето 1959-го). «ИК» также любит печатать интервью или письма от иностранных режиссеров, обсуждающих влияние, которым пользуются в их стране советское немое кино и теоретические книги 20-х и 30-х годов.

В отделе кратких заметок «Отовсюду» Красному Китаю, кажется, дан наибольший охват, затем идут Соединенные Штаты, Франция и Италия, освещаемые примерно поровну. Эти пропорции соблюдаются аккуратно, но сам выбор сюжетов часто рассчитан на то, чтобы читатель не забывал о наших экономических проблемах, о банкротствах [кино]театров и т.д. Так, в длинной заметке о наградах Академии было отмечено, что «Сидни Пуатье, негр, не получил “Оскар” за свое блестящее выступление в фильме “Не склонившие головы”». Швеции уделяется мало внимания – в последних нескольких выпусках «ИК» Ингмар Бергман обсуждается (кратко) только один раз, в связи с его «Земляничной поляной», в которой «изображена жизнь простого народа».

Номера 8 и 10 прошлого года дали богатую пищу для размышлений о Московском кинофестивале и о фильмах, показанных на нем (13 из 24 наград досталось странам коммунистического блока). Здесь можно найти и подведение итогов Герасимовым и Йорисом Ивенсом, и четыре интервью, взятых советскими режиссерами у своих иностранных коллег. Юткевич долго беседовал с режиссером (и руководителем отдела кино при ООН) Торольдом Дикинсоном, обсудив множество вопросов, включая его «Пиковую даму» (1949), над которой русские смеялись,

поскольку постановка была слишком английской и совсем не русской; Дикинсон считает, что советский кинематограф уделяет слишком много внимания военной тематике (приводя в пример «Судьбу человека»), а Юткевич в ответ решительно осуждает «вооруженное вмешательство во внутренние дела других стран» и хвалит военные фильмы «Атака» Роберта Олдрича и «Тропы славы» Стэнли Кубрика. Режиссеры также обсудили западную практику привлечения профессиональных актеров в документальное кино, которую советские кинематографисты принципиально осуждают. Эта тема всплыла еще в одном разговоре – между документалистами Поло Павио из Франции и Ильей Копалиным (бывшим ассистентом Дзиги Вертова).

Советские критики часто приводят два примера западного влияния на советское кино: это неореализм с его эгоистичным «маленьким человеком» и пессимизмом – и прием внутреннего монолога. Они признают заслуги неореализма, заключающиеся, с советской точки зрения, в отрицании общества «капиталистического среднего класса», но не слишком довольны, если аналогичный пессимизм встречается в советских лентах, давая предположительно правдивую картину современного советского общества в его условиях убожества и неудовлетворенности.

Среди явлений западного кино, безоговорочно отвергаемых советской критикой, – очередной подъем кровожадных хорроров (см., например, саркастическую рецензию в «ИК», 1959, № 7, с. 152–153) и изображение современной жизни через преступность, насилие, секс или через сладкую сентиментальность, во всех случаях сопровождаемое [по мысли советских критиков] отказом встретиться лицом к лицу с «противоречиями капиталистического общества».

Статья Герасимова, подводящая итоги фестиваля в Москве, в этом смысле типична. Автор уважительно упоминает «Мы – вундеркинды» Курта Хоффманна из Западной Германии (лауреат фестиваля) и Феллини, которого «*никто не обвинит в равнодушии – величайшем преступлении для художника*» [курсив Герасимова]. Скорбит над индийским фиаско Росселлини [речь о фильме «Индия»] и набрасывается на своего излюбленного мальчика для битья – Орсона Уэллса, которого Герасимов часто приводит в качестве иллюстрации всего, что не так с западной кинематографией: «картины, сделанные в духе “гранguиньоля” с сюрреалистическими эффектами, рассчитанными на сенсационное потрясение и подавление человеческого духа» («ИК», 1959, № 10, с. 11–15).

Хотя советская критика действительно неподдельно интересуется западным кино, интерес этот ограничен в основном критическим уровнем – в отличие от теоретического рассмотрения, все еще остающегося в довольно зачаточном состоянии.

Недавняя дискуссия, занявшая несколько номеров журнала, была посвящена сценарию как самостоятельному явлению – обладает ли он специфическим кинематографическим качеством, как соотносится

с литературой и т.д. Велась эта дискуссия в основном в рамках истории и теории советского кино – именно поэтому поразительным исключением выглядит одна статья на эту тему, написанная М.Блейманом («ИК», 1959, № 7, с. 67–75). Блейман подчеркивает необходимость анализировать сценарий в его историческом контексте, поскольку представления о целях и задачах сценария менялись в разные исторические периоды. В доказательство своего тезиса автор демонстрирует хорошее знакомство с западной теорией и историей. Так, в качестве примеров он приводит ранние теории Белы Балаша и «Антракт» Рене Клера; обсуждает немые комедии Ллойда и Сеннета, констатирует смену «комической картины» на «театральное остроумие» таких писателей, как Рискин, пишущий для Капры, Любича и Костера; раскрывает тайну стиля Хичкока, сохранившего в неприкосновенности некоторые жанры немого кино; показывает, что с приходом звука сценарий становится все более и более литературным и все менее и менее кинематографичным (в качестве крайнего примера рассмотрены «Двенадцать рассерженных мужчин» Люмета), хотя «Мой дядюшка» Тати является, как отмечает Блейман, абсолютным исключением из этого тренда. Конечно, автор также ссылается на теорию и практику советских мастеров – Эйзенштейна, Пудовкина, Габриловича и т.д., – но эти ссылки уравновешены компетентным внедрением западных теоретических разработок в собственную теорию Блеймана. ◆

Film Quarterly, осень 1960 года (Vol. 14, No. 1).

Перевод с английского Евгения Майзеля, 2019.

Жанна Васильева

ОДНАЖДЫ В КАРТИНЕ

О выставке Семена Файбисовича

Ретроспектива Семена Файбисовича в Третьяковской галерее проходила в то же время и в том же здании, что выставка-блокбастер Ильи Репина. Совпадение, способное уложить наповал сколь угодно известного художника. Но для выставки Файбисовича этот «несчастный» случай не стал роковым. Лобового столкновения «на встречной» не произошло хотя бы потому, что это художники, которые едут хоть и по одной дороге станковой живописи, но по параллельным полосам.

Картины Файбисовича привычно сравнивают с полотнами передвижников, подчеркивая его внимание к социальной жизни и продолжению традиций реализма. Но все же гораздо больше общего они имеют с «критической картиной» 1970–1980-х годов, которую разрабатывали Эрик Булатов и Олег Васильев. По крайней мере, похоже, его путешествие как автора узнаваемых серий 1980-х – начала 1990-х: «Рейсовый автобус», «Московский метрополитен им. В.И.Ленина», «На вокзале» – начинается в этой точке.

Нет, Файбисович не работал с журнальными обложками, в отличие от Олега Васильева, в центре полотна которого «Огонек» (1980) происходила своего рода аннигиляция оратора на трибуне съезда КПСС. В ослепительном свете лучей, бьющих в центр картины, фигура на репродукции снимка на журнальной обложке испарялась, становясь буквально пустым местом. Нет, Файбисович не использовал издававшиеся массовыми тиражами ретушированные открытки со снимками безмятежного отдыха простых советских людей, как это сделал Эрик Булатов в знаменитом полотне «Горизонт» (1971–1972). Типовая ковровая дорожка, протянутая по линии горизонта, разом превращала условную светлую «даль моря» в безусловную плоскость. Окно картины, распахивающееся в иллюзорное пространство, захлопывалось прямо перед носом зрителя, буквально перечеркивалось плоскостью ковра.

←
Семен Файбисович.
«Движение», 1983

Важнее другое. Для работ Файбисовича, как и для Булатова и Васильева, прошедших школу Фаворского и Фалька, очень важной была игра с теми отношениями, что складывались между плоскостью картины и двумя пространствами, которые она разделяла, – иллюзорным и реальным.

Но в работах Файбисовича плоскость картины становится не только границей, но и местом встречи. Достаточно вспомнить известный портрет поэта Льва Рубинштейна (1987), лицо которого оказывается не просто на первом плане, а фактически фиксирует границу картины. Нижняя линия полотна как бы обрезает портрет, не позволяя увидеть лицо полностью. В обычной вязаной шапочке, в больших квадратных очках, поэт смотрит не на нас даже, а скорее в себя. За ним не пейзаж, уходящий вдаль, а гремящий, прыгающий вагон московского метро. И этот резкий контраст между первым планом картины и вагоном метро со своей привычной жизнью обозначает столь важный для поэта-концептуалиста баланс между включенностью в повседневную жизнь, текущую мимо официальных заявлений, лозунгов и доктрин, и дистанцией интеллектуальной рефлексии. Но нельзя не заметить, что этот баланс ключевой и для понимания работ самого художника. Пожалуй, этот портрет Льва Рубинштейна в тот момент можно рассматривать еще и как творческий манифест Файбисовича.

Внимание к мимоходному, интерес к неинтересному, привычному, к «пустым» пятнам бессобытийной жизни, о котором Файбисович не раз говорил в своих интервью, сближает его творчество и с картинами тех же лет Эрика Булатова и Олега Васильева. Как и они, он дистанцировался от пересмешников соцарта, превращавших шершавый язык лозунгов и плакатов в фарш. Иногда буквально, как Комар и Меламид в перформансе 1975-го, когда они проворачивали через мясорубку газетные листы «Правды». Файбисович пошел путем другим. Он рассказывал в интервью Сергею Гуськову в 2011-м, когда его выставка «Три в одном» стала спецпроектом Московской биеннале: «Мне казалось, что система ничуть не меньше выражает себя в зонах зеро; в самых случайных, неказистых, ничего не значащих и не проявленных зонах: в каждом обшарпанном углу и первом попавшемся лице. На всем как бы клеймо стояло: “сделано в СССР”. И вот это ощущение я и старался передать в своих работах, а акцентированных чернухи или стеба как раз избегал, хоть все равно иногда и страшновато, и зловеще выходило. А иногда, напротив, получались вещи светлые и жизнеутверждающие, но при этом в них во всех как в жизни: вместе смех и слезы, красота и уродство, притягательность и отвратительность, любовь и ненависть, дистанцированность и включенность».

В поиске этих непроявленных зон Файбисович не использует готовые языковые, жанровые клише, стертые и затертые до дыр, но берется за фотоаппарат. Пока, на исходе советской эпохи, за популярный тогда «Зенит-В». Когда-то Джоэль Шнайдер, говоря о специфической роли фотографии, назвал ее «изображением Невидимого». Или

Семен Файбисович. «Россиянин», 1991

Семен Файбисович. «Станция “Сокол”», 1985

в интерпретации Уильяма Митчелла: «Фотографию, быть может, лучше понимать как прибор для перевода невидимого или того, что мы не способны увидеть, в нечто, что выглядит как изображение того, что мы могли бы никогда не увидеть». Кажется, что Шнайдер и Митчелл говорят именно о картинах Семена Файбисовича.

Невидимое для него – это не микромир, не далекое прошлое, не «невыразимое» романтиков, а социальная повседневность здесь и сейчас. Возможно, именно поэтому он всячески противится, когда его записывают в фотореалисты. Так, в недавнем интервью Анне Толстовой он, подчеркнув, что его интересует не язык фотографии как таковой, а то, что на нем можно сказать, резко открещивается от подобных сближений: «То, что я делал в 1980-е, внешне было похоже на фотореализм, но по интенциям и задачам было совсем другим. Не говоря уже, что я во многих случаях использовал прием коллажа, иной раз придумывал композицию и уже под нее подбирал фотоматериал. Не говоря уже о том, что многие годы исходные фото были черно-белыми – я просто ждал, когда в голове вместо фотографии возникнет картина. Но да, это должно было выглядеть похоже на фотографию, потому что в здешнем сознании фотография – это “правда”. То есть отчасти это шло от идеи быть предельно убедительным – типа так все и было».

Но кроме убедительности было и другое. Ретроспективу открывало, кстати, огромное полотно «Последняя демонстрация» (1991–1992), десять частей которого продолжались как род монументальной руинированной фрески эпохи, а Файбисович демонстрирует огромный диапазон использования фотографической эстетики.

Впрочем, слово «эстетика» здесь не самое удачное. Речь не столько о красоте или безобразности фотографического снимка, сколько о возможностях фотографии как медиа. Если вспомнить ставшую уже классической работу «Понимание медиа» Маршалла Маклюэна, то каждые следующие медиа, то бишь средства-каналы-код передачи информации, всегда включают предшествующий медиаформат. Фильм «вмещает» фотографию, музыку, театральные форматы, интернет – «контейнер» для текстов, фильмов, изображений. От такого рода луковицы, где один формат включает другой и все насквозь медиа, современные исследователи, в частности Александр Р.Гэллоуэй, делают следующий шаг – к интерфейсу, который понимается как точка перехода между разными медиальными уровнями любой слоистой системы. Этот переход подразумевает и «способ взаимодействия одного элемента кода с другим». Иначе говоря, как показывает Гэллоуэй, интерфейс всегда перевод, процесс, эффект. Или даже «плодотворная связь».

Собственно, Файбисович и демонстрирует в своих работах эту плодотворную связь между медийными слоями фотографии и живописи, фильма или снимка мобильным телефоном и картиной. Причем в его работах этот перевод может происходить на нескольких уровнях.

Так, в 1980–1990-х годах фотография используется художником как подручное средств для «ловитвы» силовых линий напряжения

в социальном поле повседневности. Например, в картинах «Станция “Сокол”» (1985), историю создания которой автор рассказал в аудиогиде, или «Добровольные помощники» (1989) из цикла «Праздничные демонстрации», «мимоходность» остановленного мгновения естественна для фотоснимка. Но она была не представима в большом тематическом полотне, которое должно запечатлевать событие. На картинах Файбисовича люди стоят, ждут, с ненавистью, опаской или любопытством смотрят в объектив камеры или закрываются от него газетой. Иначе говоря, тут есть коммуникация персонажа с воображаемым фотографом. Именно она становится одним из сюжетов картины. Конфликт между моментом легко сделанного снимка и событием живописи определяет внутреннее напряжение работ. Художник не просто увеличивает масштаб, он превращает в событие то скрытое, невыразимое в нашей социальной жизни, что себя не осознает. Происходит, если вспомнить название книги Лидии Гинзбург, представившей ее блокадные записи, «претворение опыта». Претворение опыта может происходить и в слове, и в живописи. Просто потому, что и то и другое требует рефлексии и дистанции.

В серии «Вместе со Спилбергом. Опыт деконструкции» (1995), который составлен из шести полотен, Файбисович фокусируется на восприятии зрителем фильма. Перевод его в живопись требует не просто остановки кадра. Фильм оказывается тем фильтром, через который опыт видения ужасного, непредставимого, может прийти в живопись. Но даже в этом случае сознание начинает сдвигать фокус зрения на периферию полотна, чтобы не видеть детей, прячущихся от гитлеровцев во время облавы в зловонной яме туалета. Ужас, запечатленный в кадре фильма «Список Шиндлера», невозможно «созерцать». А живопись – это же про созерцание, не так ли? Файбисович фиксирует этапы внутреннего восприятия: от взгляда к осознанию, от ужаса к вытеснению на периферию взгляда… Наконец, к желанию зажмуриться, а от закрытых глаз к пульсации остаточных образов из кадра во «внутреннем взоре». Перед нами не столько деконструкция живописи, сколько анализ восприятия невозможного.

Наконец, в третьем разделе выставки «Камбэк», то есть «Возвращение», собраны работы, написанные после того, как Файбисович вновь вернулся к живописи в 2007-м после двенадцатилетнего перерыва на литературные занятия. И тут живопись выступает мощным медиа, поглощающим «мобильные» образы. Да, в сериях «Разгуляй», «Мой двор», «Собачья жизнь», «Казанский В» можно обнаружить сходные мотивы с картинами 1980–1990-х. Но монументальность полотен, почти скульптурная мощь образов, контрасты света и тени в новых работах похожи не на цитаты из инстаграма, а на отсылки к Караваджо, допустим. И – да просто к человечности. Похоже, у Файбисовича картина вновь становится местом встречи с человеком. Момент подходящий. Обычные люди, увы, исчезают из поля зрения медиа. ◆

Семен Файбисович. «Пассажирка», 1984

© 2019 Home Box Office, inc. HBO® все права защищены

Антон Долин

ПОЧЕМУ «ЧЕРНОБЫЛЬ»?

Заметки на полях телесериала HBO и Sky

«Чернобыль»
Chernobyl
Автор идеи и автор сценария Крэйг Мэйзин
Режиссер Йохан Ренк
Оператор Якоб Ире
Композитор Хильдур Гуднадоттир
В ролях: Джаред Харрис, Стеллан Скарсгорд, Эмили Уотсон, Барри Кеоган, Алан Уильямс, Адам Нагайтис, Джесси Бакли и другие
Home Box Office (HBO), Sister Pictures, Sky Television, The Mighty Mint, Word Games
США – Великобритания
2019 (первый сезон)

I

На единственном показе пятисерийного «Чернобыля» в кинотеатральном зале, на большом экране с субтитрами, ко мне подошел ошарашенный зритель: «А ведь это так называется потому, что “черная” и “быль”?» Оставалось только согласиться.

В наивном замечании скрыт ответ на главный вопрос: почему этот сериал сняли не мы, почему в России его создание было бы невозможным. Дело вряд ли в прямых цензурных ограничениях. Отчасти в возможностях бюджета (но «можем, когда хотим», это знают все). Важнейшая причина, однако, в другом. Для нас все мрачное, неприятное, травматичное – «черное». На русский язык не перевести жанровое определение «нуар», потому что черный цвет непременно обрастет негативными коннотациями; специфическое русское понятие «чернуха» тоже непереводимо – никому не объяснить, почему в сгущении красок, предопределенном выбором темы или авторским видением, непременно есть что-то плохое. Слово происходит от советского бюрократизма «очернение»: не разрешенная компетентными органами негативная оценка реальности. Но «чернуха» ушла из публицистики в народ. Теперь так называют болезненное, сложное, неосветленное.

«Чернобыль», затрагивающий самое трагическое событие позднего СССР – катастрофа в Припяти стала символическим выражением и одной из реальных причин крушения империи, – бьет в силовой центр коллективного больного места, к которому (казалось нам) можно прикасаться только через «подушку безопасности» жанра или вымысла. Поэтому так шокирующе прозвучал придуманный американцами, снятый шведами и разыгранный, по преимуществу, британцами мини-сериал.

←
«Чернобыль», режиссер Йохан Ренк

Кадры из сериала предоставлены онлайн-сервисом «Амедиатека»

Поэтому же столь сильной была реакция: и в намерении разоблачить возможную ложь и указать на ошибки (опять «очернение» и борьба с ним), и в ужасном, не всегда вербализуемом ощущении, что за вычетом деталей показанное на экране – не вымысел, а именно быль. Хоть и черная.

II

Правдивость «Чернобыля» родилась из персональной одержимости этой темой создателя и сценариста мини-сериала Крэйга Мэйзина, до того известного прежде всего в качестве сценариста разнузданных комедий, среди прочего второй и третьей частей «Мальчишника в Вегасе». Он прочитал и посмотрел все, что было возможно, съездил в Припять и другие города бывшего СССР, изучил вопрос со всех сторон и необъяснимым образом убедил продюсеров в перспективности подобного, затратного и рискованного, проекта. А сокрытие и последующее обнаружение правды стало центральной сюжетной пружиной, на которой строятся судьбы всех персонажей сериала, но прежде всего Валерия Легасова, первого замдиректора Курчатовского института и члена правительственной комиссии по расследованию причин и ликвидации последствий аварии на Чернобыльской АЭС. Согласно фильму он и был тем человеком, который объяснил начальству, что происходит именно катастрофа, а не рядовой системный сбой.

Мы впервые видим Легасова в прологе фильма – уже два года спустя после аварии. Он заканчивает долгий труд: запись аудиокассет с правдивым рассказом о случившемся. Тайно отнеся их в безопасное место (кассеты и правда были, но конспирация – плод романтической фантазии сценариста), он кончает с собой, тем самым легитимизируя статус своего рассказа как субъективной, но последней, окончательной правды. «Какова цена правды?» – реплика, запускающая весь сериал и его смысловой стержень – цепную реакцию поиска реальной, нецензурированной подоплеки показанных событий. Они отматываются к началу (взрыву на АЭС, увиденному издалека, из окна своей квартиры, одной из центральных героинь, женой пожарного Людмилой Игнатенко), чтобы потом развиваться вплоть до финальной спирали – разбирательства на суде, поиска и определения виновных, авторского вердикта. На тезис кагэбэшников «Нет никакой правды» здесь дается ответ: «Каждая ложь – это долг правде, который рано или поздно придется платить».

Такой выплатой для сериала, наполненного вымышленными ситуациями и диалогами, явно драматизирующего подлинные события, становится финальная сводка фактов на фоне хроники и фотографий. Авторы напрямую объявляют, что выдумали, а что взяли из реальности, – зритель может сам сравнить это с чудовищной, невообразимой ложью советского правительства, объявившего пострадавшими от катастрофы в официальной статистической сводке всего несколько десятков человек.

© 2019 Home Box Office, Inc. HBO® все права защищены

«Чернобыль»

Виновный на суде определен: это отнюдь не Анатолий Дятлов, назначенный «стрелочником» заместитель главного инженера по эксплуатации Чернобыльской АЭС, чьи непосредственные приказы, казалось бы, повлекли за собой трагический взрыв. Виновата политическая система, в которую была заложена бравурная и смертельно опасная ложь о сбоях в системе контроля ядерного реактора – не только чернобыльского, но любого из многих установленных по всей территории СССР. Этот ход дал удобный козырь противникам сериала, которые стремились свести его к «антисоветской» или «русофобской» пропаганде, созданной по заказу таинственного центра. Но он же позволил выйти на уровень обобщения, не ограниченный советскими границами.

Безусловно, «Чернобыль» – по-настоящему монументальный эпос о феномене постправды и ее губительных последствиях. О том, как бесконечность субъективностей, выдаваемая за невозможность установления единой истины, в буквальном смысле губит людей, разъедает их души, тела и судьбы – подобно радиации, становящейся жутко наглядной метафорой. Это, а вовсе не ненависть к давно почившему СССР или нынешней РФ, и позволило миллионам зрителей по всему миру идентифицироваться с героями сериала, имевшего сенсационный зрительский успех. Американцы, к примеру, смотрели его, как историю о борьбе Дональда Трампа с активистами-экологами: не желающим открывать глаза политикам природа непременно нанесет ответный удар.

Правда постепенно проявляется и дает о себе знать, подобно радиоактивному заражению. Плоть лжи разлагается, обнажая мышцы и кости – костяк гибнущего человека или режима, который кажется самому себе абсолютно здоровым, но на самом деле дышит на ладан. Именно поэтому главными героями «Чернобыля» сделаны не политики или ликвидаторы, а единственные люди, не могущие игнорировать истину: ученые.

© 2019 Home Box Office, Inc. HBO® все права защищены

III

«Чернобыль»

В исполнении англичанина Джареда Харриса Легасов предстал человеком, будто бы начисто лишенным харизмы и не способным ни открыто противостоять представителям власти, ни попросту выступать публично. Он впервые делает это на заседании правительственной комиссии, перед генсеком Горбачевым, будто нехотя и боясь собственных слов, но вынужденный к этому смертоносной ситуацией. Ученый оказывается тем счетчиком радиации, который не способен врать, иначе он попросту сломается.

Любопытно проследить за постепенной эволюцией образа «безумного профессора» в мировом кино, постепенно приведшей нас к Легасову – ничуть не сумасшедшему, но проявляющему безумную отвагу в одиноком противостоянии отлаженной машине лжи и лицемерия. От первых докторов – Калигари и Мабузе, – наследников Виктора Франкенштейна, проклятых и пугающих детей романтической эпохи, кинематограф очень постепенно приходил к культу науки. Даже археолог Индиана Джонс был эксцентриком и чудаком, что уж говорить о гениальном физике, «доке» Эммете Брауне из «Назад в будущее» с его прической, подпрыгиваниями и вскриками. Одним из последних ученых-безумцев, канонизированных в кино, стал математик Джон Нэш в «Играх разума». Публику он прельстил, разумеется, не своими малопонятными открытиями (возможно, именно их неэкранизируемость и кажется киношникам вызовом, который невозможно не принять), а диагнозом. Профессор-шизофреник неизменно видел рядом с собой воображаемых собеседников, с которыми не распростился до конца дней, – и режиссер Рон Ховард, позволяя видеть их и верить в них зрителю, делал игру в безумие интерактивной.

Рядом с объемным, сложным, сомневающимся в себе Легасовым двое – возглавляющий комиссию по расследованию советский

чиновник Борис Щербина и белорусская коллега из Института ядерной энергетики АН Ульяна Хомюк. Оба персонажа – сглаженные, упрощенные, в известной степени собирательные. Щербина – реальное лицо, но он был лишь одним из руководителей комиссии; Хомюк и вовсе вымышленная, поэтому она так бесстрашно выясняет подлинные причины аварии и даже идет на открытую конфронтацию с КГБ, а потом требует того же от Легасова. Забавно, что в этих образах впервые за 23 года встречаются на экране партнеры по «Рассекая волны» Ларса фон Триера, игравшие влюбленных супругов Яна и Бесс, – Стеллан Скарсгорд и Эмили Уотсон: этим кастингом авторы как будто дополнительно подчеркивают фиктивную сущность персонажей, будто созданных специально, чтобы воплощать те черты, которых не хватает негероическому по природе Легасову. Щербина – силу воли и бесстрашие; Хомюк – правдоискательство и бескомпромиссность.

По большому счету, оба играют роли таких же, как в «Играх разума», выдуманных «безумным ученым» друзей-фантомов, без которых ему не по силам справиться с реальностью. Как бы благодаря им Легасов из сериала превращается из относительно точного портрета реального Легасова в киноперсонажа: героически выступает на суде (где его на самом деле не было), чуть ли не ценой жизни записывает кассеты (фрагменты из которых на самом деле публиковались в «Правде» сразу после самоубийства).

А еще все трое напоминают, что «Чернобыль» не только и не столько реалистическая хроника – это фикшн, кино.

IV

Концентрируясь на двух эффектных ракурсах – точности и уважительности воспроизведения материальной среды, с одной стороны, и кошмарности происходившего в Чернобыле, – зритель как будто отключается от рационального анализа собственно кинематографической ткани сериала, его прихотливо и неброско устроенного художественного мира.

Структура рассказа построена по принципу постепенного увеличения и в то же время сюжетной петли. В начале первой серии мы еле можем различить огонь от взрыва на станции и с опозданием переживаем вместе с Людмилой ударную волну; зритель уподоблен тем зевакам, которые любуются эффектным пожаром с большого расстояния, считая, что они в безопасности. В конце последней серии мы узнаем, что мост, на котором они стояли, получил название Моста смерти, никто не выжил (судя по всему, эффектный апокриф). Мы окажемся в эпицентре взрыва, увидим своими глазами непредставимое во время подробного – и тоже по преимуществу изобретенного Мэйзином заново – суда над виновниками аварии. Темпорально мы предельно отдалимся от катастрофы, пространственно предельно приблизимся к ней. Напоминает тщательно выстроенную иллюзию, мастерский обман зрения: пройденная за пять серий дистанция окажется фантомной – мы

будем находиться в отправной точке, но от ситуации полного незнания придем к почти тотальному знанию о случившемся.

Этот лабиринт мнимостей выстроен шведским режиссером Йоханом Ренком (подобно Мэйзину, он пришел из развлекательного сегмента, снимал отдельные эпизоды разных сериалов, до того был востребованным поп-музыкантом) как игра с ожиданиями зрителя от разных жанровых моделей. При этом ни одна из них не доведена до логического предела и даже сюжетного финала – повествование будто сбивается, на ходу меняя регистр. Художественную цельность при этом надежно обеспечивают три основных фактора: атмосферно-депрессивный саундтрек исландской виолончелистки и композитора Хильдур Гуднадоттир, которая специально ездила на постсоветские АЭС для записи их звуков; скупая, но поэтичная работа оператора-шведа Якоба Ире; наконец, невообразимо детализированный мир, созданный британским художником-постановщиком Люком Халлом.

«Чернобыль» стартует как хоррор. На этот лад настраивает и начальное предупреждение Легасова: «В Чернобыле не было ничего разумного». Попытки рационализации иррационального лечат от страха персонажей, которые улыбаются, храбрятся, хватаются руками за куски графита, но сердце зрителя давно ушло в пятки – он знает, что каждый из тех, кого он видит на экране, дышит смертью, об этом не подозревая.

Со второй серии фильм приобретает черты фильма-катастрофы. Появляются следователи и ликвидаторы, и, какой бы страшной ни была ситуация, повествование теперь концентрируется на ее возможном исправлении. Эта линия не затухает до самого конца, иногда обретая черты героического производственного романа (например, в эпизодах с шахтерами, вручную роющими землю под реактором, или с тремя водолазами, которым надо пройти в самое сердце тьмы и спасти человечество).

В третьей серии начинается детектив, главная героиня которого – Хомюк; она отправляется в Москву, чтобы провести параллельное расследование причин аварии. Оно продолжится и получит развитие в пятой серии на суде, перейдя в кондицию судебной драмы – сугубо американского жанра, весьма экзотично выглядящего в условиях советского (по сути, чисто декоративного) суда.

Четвертый эпизод, в котором появляется еще один вставной сюжет – с юным ликвидатором (яркая роль восходящей британской звезды Барри Кеогана), который направлен в Припять для отстрела зараженных домашних животных, – отчетливо заимствует жанровые черты постапокалиптического фильма, в котором персонажи должны заново определять границы собственной человечности в новых условиях изменившегося после конца света бытия.

Параллельно с этим идет антиутопическая сатира в оруэлловском духе, напоминающая о ретродухе «Бразилии» Терри Гиллиама. Она начинается в первой же серии на заседании начальства в Припяти,

© 2019 Home Box Office, Inc. HBO® все права защищены

«Чернобыль»

которое истово верит: если они сами никуда не уезжают из города, то опасности нет, а оберегом от любой угрозы станет имя В.И.Ленина в названии АЭС. Атмосфера сгущается в бесконечном тревожном ожидании кремлевских коридоров – живым символом подавления властью своего «ребенка»-народонаселения становится повешенная Халлом в одном из этих клаустрофобичных интерьеров картина Репина «Иван Грозный убивает своего сына», непривычно скадрированная и за счет этого приобретшая сюрреалистические черты. Кульминации эта линия достигает в диалоге-противостоянии Легасова и пугающего зампредседателя КГБ СССР Шаркова (Алан Уильямс) в закрытой комнате в пятой серии: эта сцена отчетливо напоминает встречу Нео и Архитектора в кульминации «Матрицы». Легасов тоже тщится разрушить советскую матрицу, хоть и не надеется на успех.

Наконец, с начала первой и до финала третьей серии разворачивается love story молодой пары – пожарного Василия Игнатенко (Адам Нагайтис) и его жены Людмилы (Джесси Бакли), которая следует всюду за облученным мужем, скрывая от всех, кроме него, факт своей беременности. Эта пронзительная и жуткая история, постепенно мутирующая в сторону то натуралистичного бади-хоррора, то старомодной легенды о любви и самоотверженности, полностью позаимствована из «Чернобыльской молитвы» Светланы Алексиевич, книги, сконцентрированной на «человеческом», личном факторе катастрофы: благодаря этому сюжету интимную интонацию удалось перехватить и сериалу Мэйзина, в остальном по-британски сухому и педантичному. Также можно сказать, что многоголосица «Голосов утопии» Алексиевич унаследована «Чернобылем» и преображена в полифонию жанров, языков и голосов кинематографа, вступающих друг с другом в диалог.

Радиация реальности меняет в «Чернобыле» матрицу жанровой системы развлекательного кинематографа, испытывая влияние принятых

© 2019 Home Box Office, Inc. HBO® все права защищены

«Чернобыль»

шаблонов, но и смело нарушая их, тем самым влияя на последующую эволюцию кино. Уже поэтому нет сомнений в том, что «Чернобыль» – нечто большее, чем яркий эпизод из 2019 года: он надолго останется в истории, как осталась несмываемым пятном породившая его трагедия в истории СССР и остального человечества.

V

За несколько месяцев до премьеры сериала Крэйга Мэйзина состоялась премьера видеоклипа на новую песню одной из самых знаменитых британских рок-групп 1990-х Suede «Life is golden». Музыку интимной и вместе с тем экстатической баллады сопровождал удивительный видеоряд: заросшие, безжизненные, инопланетные пейзажи современной Припяти, снятые с воздуха при помощи дрона. Любопытным абсурдистским контрапунктом звучал текст песни: You're not alone, look up to the sky and be calm… / «Ты не один, посмотри в небо и успокойся…», – в то время как камера смотрела с неба на землю, фиксируя абсолютное, космическое одиночество – буквально ни души. В этом слышалось что-то вроде предсказания парадоксальной природы «Чернобыля». Концентрируясь на безнадежности, одиночестве, системном подавлении личности и повсеместной лжи, фильм вместе с тем звучал как призыв к солидарности, мужеству, чистоте помыслов и правдивости эмоций. Вспоминается одна из самых сильных сцен: Людмила, которой приказали не приближаться к смертельно зараженному умирающему Василию и тем более до него не дотрагиваться, без единого колебания прижимает его к сердцу.

К чернобыльской теме кинематограф обращался не раз, от добросовестных советских документальных фильмов до авторской кинопоэмы Александра Миндадзе «В субботу». Забавно, что одновременно с HBO и Sky свой сериальный «Чернобыль» сделал российский телеканал НТВ:

утекшие в интернет синопсис и трейлер, вскоре удаленный самими его создателями, сообщали о том, что в центре интриги выяснение заветного вопроса – уж не капиталистические ли шпионы устроили взрыв на Чернобыльской АЭС? Авторов «альтернативного» сериала высмеяли еще до того, как те показали хотя бы один эпизод публике, и он моментально исчез из планов показа. Меж тем на момент написания статьи завершается работа над полнометражным «Чернобылем» Данилы Козловского, в центре которого несколько трагических и героических эпизодов аварии…

Кажется, в воздухе носится какая-то невидимая радиация: предчувствие катастрофы, вопрос о том, как мы на нее отреагируем, будем ли хоть на каплю больше готовы к локальному апокалипсису, чем жители Припяти и советские чиновники середины 1980-х. Это чувство разделяют вовсе не только жители бывшего СССР, что свидетельствует о главном: «Чернобыль» угадал, уловил то, что сегодня странным образом касается всех. В этом причина его успеха, выходящего далеко за пределы художественных достоинств. ◆

© 2019 Home Box Office, Inc. HBO® все права защищены

«Чернобыль», режиссер Йохан Ренк

© 2019 Home Box Office, inc. HBO® все права защищены

«Чернобыль», режиссер Йохан Ренк

Инсталляция Сюзан Шуппли
«Замедленный распад», 2016

Фото Алексея Народицкого © Музей современного искусства «Гараж»

Инсталляция Сюзан Шуппли
«Замедленный распад», 2016
Двадцать оцифрованных передовиц газеты «Правда» – с 26 апреля по 15 мая 1986 года – демонстрируют девятнадцатидневный разрыв между датой аварии на Чернобыльской атомной электростанции и официальным сообщением о ней. Инсталляция представлена в рамках выставки
«Грядущий мир: экология как новая политика, 2030–2100» в музее современного искусства «Гараж».

Фото Алексея Народицкого © Музей современного искусства «Гараж»

«Чернобыль», режиссер Йохан Ренк

© 2019 Home Box Office, Inc. HBO® все права защищены

Светлана Алексиевич:

«НАША КУЛЬТУРА – ЭТО РАССКАЗ О БОЛИ»

Беседу ведет Игорь Сукманов

Игорь Сукманов. Как вы впервые узнали о сериале «Чернобыль»?

Светлана Алексиевич. Продюсеры позвонили моему литературному агенту и попросили разрешения включить пять-семь историй из «Чернобыльской молитвы» в сценарий будущего проекта. Без соответствующего контракта они не могли этого сделать. Мы сразу не придали сделке большого значения. Посчитали, что это будет еще один чернобыльский фильм по моей книге. Таких картин уже было снято штук десять. Не плохих, но которых и хорошими не назовешь. И вдруг – совершенно ошеломительный успех. И тогда все захлопали крыльями. Такое бывает. Но я спокойно отношусь к таким ситуациям.

Игорь Сукманов. Какими были ваши впечатления от увиденного?

Светлана Алексиевич. Я всегда мечтала встретить автора с глубоким отношением к миру. Кто не усматривал бы разницы между малыми букашками, птицами парящими и человеком. Для которого не существовало бы оппозиции «верх» и «низ». «Чернобыль» неглупые ребята делали, даже судя по тому, каким именно текстам из книги они отдали предпочтение. Но одних намерений мне не хватило. Все-таки я к русской культуре ближе. А она другая, не такая прагматичная, рациональная. В фильме мне не хватало аранжировки чувств, других акцентов. Мне не близок упрощенный взгляд на мир. Мне хочется пойти в глубь, в тонкость, непроясненность бытия. Но для широкого зрителя такие подходы не обязательны. Будь это фильм масштаба Тарковского, его не посмотрело бы столько людей, его не ждал бы такой оглушительный успех. Надо отдать должное – создатели сериала великолепно разбираются в массовом сознании. Благодаря этому они знают, как его покорить.

Игорь Сукманов. И все же, чем-то вас сериал затронул?

Светлана Алексиевич. Меня эстетическая сторона заставила задуматься. Очень продуманная. Простота и в то же самое время не простота. Мне нравилось, что они искали красоту там, где по закону жанра ее быть не должно. Но вырваться из канона очень сложно. Хаос как-то надо организовать. А железная хватка Голливуда сводит сложные истины к общепонятным и общепринятым тезисам. Он работает на массы и тем силен. Например, эпизод с шахтерами. К правде он не имеет никакого отношения, но читается как метафора. И законы эстетики в нем учтены, и законы маскулинной привлекательности. Все в нем хорошо продумано.

Светлана Алексиевич
Фото Маргариты Кабаковой

Игорь Сукманов. Да, с точки зрения фактов к этим шахтерам можно было бы придраться и заявить: в условиях советской системы так они себя не вели. Невозможно представить, чтобы они могли запросто хлопать по плечу министерского чиновника и демонстрировать недюжинную волю характера. Впрочем, с другой стороны, на ум приходят рабочие польской судоверфи, герои знаменитой «Солидарности» с Лехом Валенсой во главе. И тогда представленное в кадре уже не кажется таким ненатуральным.

Светлана Алексиевич. В этом проявляется их (создателей, да и не только их одних) знание о нашей части земли. Они рассматривают ее как посткоммунистическую территорию, не как чисто русскую. Россия просто дает всему мощную окраску. Но, в принципе, мы для них не разделены, они видят нас обобщенно. В их представлении мы по-прежнему общее пространство. Возьмем, к примеру, ту же Украину. Она уже выделяется, хочет быть самой собой, но ей это пока в широком смысле трудно удается.

Игорь Сукманов. Мне показалось, что, возвращаясь к чернобыльской истории, авторы хотели не только воспроизвести размах катастрофы, но и напомнить о существовании «империи зла», которую раньше олицетворял СССР, а теперь в большей степени Россия. Как когда-то в годы «холодной войны», на экране вновь разыгрывается политический триллер на тему противостояния правды и лжи. На авансцену вновь выходит всевластное КГБ, а противоборство системы и индивидуума в лице Легасова, прозревшего Щербины и придуманной белоруски Хомюк приобретает черты кафкианского кошмара. На этом фоне прочие сюжетные линии, почерпнутые из «Чернобыльской молитвы», выглядят сопутствующими иллюстрациями…

Светлана Алексиевич. Моя книга о другом. О новой реальности, которая нас ждет. О патриархальной нации, которая оказалась брошена в эту будущность раньше всех остальных. На фоне чернобыльской катастрофы можно было проследить, как уходит старая культура, как

она превращается в сундук со старыми рукописями. А мы оказались в совершенно новом мире с новой моралью, когда жене, пришедшей к умирающему мужу, говорят «не подходи», «целовать нельзя», «обнимать нельзя». Это уже не муж, это объект, подлежащий дезактивации. Умирали семнадцать пожарных, и только две женщины – жена и мать – проявили… мужество… Даже не знаю, каким словом назвать их поступок. Они поплатились за это, но ходить продолжали в закрытый бокс с «объектами дезактивации». Не только новая мораль, возникло новое представление о пространстве – радиация Чернобыля уже через четыре дня висела над Африкой. Вдруг обнаружилось, какое все маленькое. Понятия «далеко-близко», «свои-чужие» потеряли свой прежний смысл. Все эти старые инструменты не имеют сегодня никакого значения. Включаешь телевизор – там парады военной техники. Старая система взглядов работает, а мир-то совершенно другой. Книга вот об этом. И мне жалко, что в фильме этот пласт только чуть-чуть затронут.

В четвертой серии, в армейском эпизоде, прослеживается еще одна важная вещь – как дочернобыльский человек становится чернобыльским. Помню, я спросила у военных, которые с новенькими автоматами въезжали в чернобыльскую зону, что они будут делать здесь с этим оружием? А они не знают. Боевая техника стоит. Вертолеты, пулеметы – все доставлено из Афганистана. Только зачем здесь все это? С кем воевать? С радиацией? Ни у кого нет ответа. Другая картина – мужики шьют себе трусики из свинца. Советуются друг с другом. Все на полном серьезе. А я смотрю на их действия со стороны, и мне кажется, что я наблюдаю за всеобщим сумасшествием.

Конечно, чтобы дать всему объяснение, нужен художник. Авторы «Чернобыля» – мастера своего дела. У них за плечами мощная голливудская традиция. Они здорово воспроизвели быт, а вот бытие от них ускользнуло.

Игорь Сукманов. Но есть в «Чернобыле» то, что вас удивило?

Светлана Алексиевич. Я слышала, что автор идеи «Чернобыля» (сценарист и продюсер Крэйг Мэйзин. – *«ИК»*) работал прежде исключительно в комедийном жанре. Как же он смог прорваться к этому? Вот что мне интересно. Почему выбрал именно этот материал? Я слышала, что к нему попала в руки моя книга. С моей книги это началось. Но почему?

В одном своем интервью он сказал следующее: «Я читал Алексиевич постоянно, пока писал сценарий. Я искал “красоту и печаль”». Но это же тонкий человек сказал! Он же все тонко чувствует.

Игорь Сукманов. Все пять серий «Чернобыля» жанрово разнообразны. Тут и фильм-катастрофа, и мелодрама с элементами хоррора, солдатский фильм, судебная драма, политический триллер. Мир, сотканный из фрагментов. Множество персонажей. Принцип многоголосья. Это напоминает структуру «Чернобыльской молитвы» – полифонического триптиха. Как долго писалась эта книга? Сколько времени ушло на то, чтобы собрание голосов обрело стройность и цельность?

Светлана Алексиевич. «Чернобыльскую молитву» я долго делала. Десять лет. Потому что надо было все формулировать по-новому. Интеллектуальная задача стояла – понять и постичь произошедшее. А объяснений этому не было. Когда я писала книгу о войне, то представление о ней было. И обращаясь к распаду империи, можно было апеллировать к историческому знанию. А в случае с Чернобылем опереться было не на что. Ни Толстой, ни Достоевский помочь были не в силах. Вокруг всеобщая растерянность.

Помню, первое, что поразило, – полные церкви. Это в атеистической стране! Но священники не могли ничего объяснить. Что они могли сказать? Разве что слова утешения. Не было понимания. Не существовало знания. Ссылались на грехи. Какие грехи? Люди просто стояли и слушали. А вопросы, которые задавали дети: «Тетя, а птицы еще будут? А цветы?» А недоумение крестьянок, которые раньше и картошку варили, и бобы, а теперь ничего этого им нельзя было делать. Вот солдат конвоирует бабку: «Мы идем хоронить молоко». Текст фантастический, а произнесен обыкновенным языком. Люди попросту не могли «хоронить продукты», поэтому их сопровождали военные. Перекошенное сознание.

Я входила в кабинеты к ученым и чиновникам. Они раздавали распоряжения. Разрабатывались программы действий, которые спускались на места такими же растерянными людьми. Царила какая-то затяжная минута молчания. Культура не могла помочь. Это был момент потрясения. Я успела его застать. Сейчас этой растерянности нет. Она уже рассосалась в обыденности, в банальности зла.

Многое в этой книге складывалось интуитивным образом. Ровно как в музыке. Спросите у Шостаковича, как он писал «Тринадцатую симфонию»… Вероятно, это происходит в силу каких-то способностей. Я с юности по отношению к себе была жестка. Времени не теряла. Так что к тридцати годам оказалась готова к такой работе. Затем оставалось только «наращивать антенны». Потому что ограничений, цензуры для меня нет. Единственная цензура – это только мое незнание. Когда я не догадываюсь о чем-то.

Игорь Сукманов. Как вам удавалось в разговорах с собеседниками добиваться такой откровенности?

Светлана Алексиевич. Не все идут на это. Не все могут. Но есть люди потрясенные, которые потрясены самой жизнью и не всегда это осознают. С человеком надо говорить. Долго. Тогда можно подойти к сокровенным вещам. Потому что мы взаимно интересны друг другу. Так и в моем случае. Чтобы по-новому слышать, надо по-новому спросить. Вы должны быть интересны человеку. У каждого человека есть свои тайны, есть интерес к тайнам жизни. Тем более я занималась человеком, который очутился возле смерти или пребывал в любви: когда он потрясен и когда он выше себя самого. Это были моменты, когда я его заставала «на цыпочках». Поэтому когда мне говорят о том, насколько в моих книгах люди «красиво» говорят, то это потому и происходит,

что в такие минуты люди красиво говорят. Тем более при нашей тренированности рассказывать о боли. Собственно, вся наша культура – это рассказ о боли. Весь наш фольклор – рассказ о боли. Все наши семейные предания – рассказ о боли. Мы все тренированы исторически. Поэтому здесь, как в любви: вы встретили человека и поняли, что он свой. И тогда вы начинаете говорить, доверять себя. Вы перестанете замечать время и будете счастливы восемь часов проговорить по телефону. В здравом уме это невозможно. Однако такое желание должно быть. Вот такое происходит у автора с героями.

Игорь Сукманов. В сериале «Чернобыль» один из самых ярких персонажей – партийный функционер Борис Щербина. Его играет чудесный актер Стеллан Скарсгорд. Стараниями авторов образ Щербины претерпел фантастическую метаморфозу. Твердолобый чиновник на наших глазах превращается в человека сомневающегося и сострадательного. Возможно ли такое в жизни? Собирая материал для «Чернобыльской молитвы», пытались ли вы разговорить чиновников?

Светлана Алексиевич. Это практически невозможно. Они непроницаемы. Да, в сериале Щербину делают человечным. А в жизни все эти люди спрятаны в схему. У них мышление такое. Я пробовала включить в книгу таких персонажей, хотя для меня принципиально героем должен был быть «маленький человек». Но, в конце концов, они тоже «маленькие». Так я думала, но оказалось, что это невозможно. Даже с палачами удавалось выйти на уровень человеческого разговора – это было интересно. Хотя палачи всегда исчезают, проваливаются в историю, мимикрируют под жертв, но несколько раз я встречала таких стариков, которые в ходе разговора делились своими болячками, насущными переживаниями в духе «сын пьет», «желудок не работает»… Конечно, их очень трудно очеловечить. А герой должен быть очеловечен.

Я не сторонник разделения мира на «черное» и «белое». Вовсе нет! Но в случае с этими людьми у меня ничего не получилось. В меру своих сил я пыталась это сделать, так как понимала, что интересовать должны одинаково и жертва, и Сталин. И с палачом надо говорить, и с его жертвой. Тут различий быть не может. Но эти люди спрятаны под схему. Я так и не смогла к ним пробиться. Даже с их детьми не получалось разговора. Они становились как будто людьми одного ордена. Не хотели говорить о своих отцах, находили кучу оправданий себе.

Игорь Сукманов. А как родился пронзительный рассказ Людмилы, вдовы пожарного Василия Игнатенко, которым открывается «Чернобыльская молитва» и который авторы сериала избирают вторым, после линии Легасова, сквозным сюжетом?

Светлана Алексиевич. Рассказ о Людмиле возник в середине работы над книгой. Я прочитала в одной газете невнятную заметку о том, как она добивается, чтобы именем Василия была названа улица в Киеве, а власти на это никак не реагируют. Это была типичная история умалчивания: после войны не говорить всей правды о войне, после Чернобыля не говорить о Чернобыле. Я ей позвонила, предложила оплатить

поездку – она как раз планировала съездить к маме в Белоруссию – и пожить несколько дней в Минске. Так мы с ней проговорили один день, другой. То, как она рассказывала, было удивительным. Казалось бы, она – кондитер, пирожные-торты печет, и вдруг такой силы текст! Такое понимание! Человек не сразу такой текст произносит. Просто разговор должен достичь температурного градуса. Вы должны быть очень откровенны с собеседником. С вашей помощью он должен погрузиться в самого себя, чтобы потом вдруг сказать: «Послушайте, я даже не знала, что я это помню!» или «Я не знала, что я это знаю!» На следующий день после того, как мы расстались, Людмила звонит: «Я же не рассказала, как я ему тапочки передала на тот свет!» Василия похоронили без обуви, и он ей приснился и сказал об этом. Она пришла к священнику, когда шло чье-то отпевание, и говорит: «Хочу передать Васе тапочки». Тот отвечает: «Положи их в любой гроб». – «Так как сказать, что это Васе?» – «А там разберутся, на том свете». И она кладет тапочки в гроб в полной уверенности, что они к Васе попадут.

В рассказе надо было выразить рациональное и мистическое начало в человеке. Показать, как работает сознание в эти минуты. Сознание и подсознание: то, что человек не может освоить сознанием, он осваивает подсознанием. Эти две линии, две вещи в книге очень важны. С одной стороны, должен был быть представлен человек социальный, чернобыльский, а с другой стороны, вечный человек.

Игорь Сукманов. Для многих зрителей сериала эпизоды с умирающими пожарными, чьи тела расплавляются лучевой болезнью, или расстрел животных в «зоне отчуждения» кажутся апокалиптическим кошмаром. Если в экранном «Чернобыле» камера еще пытается щадить наши чувства и «отводит взгляд», как в случае с агонизирующими животными, то в книге мы идем до конца. Здесь свидетельства выглядят еще страшнее. А есть ли предел в изображении страдания?

Светлана Алексиевич. Такова правда Чернобыля. Это важные моменты, когда один из свидетелей рассказывает, что ему не хватило патрона, чтобы щенка прикончить, и он его в яму просто спихивает. Или воспоминание об охоте, когда косуля лежит раненая: «Она хочет, чтобы ее пожалели, а ты добиваешь». Тут же речь идет о человеке, который сделал себя выше всех, выше всего остального мира, и о взаимоотношении этого мира с человеком. Мера ужаса… Брошенные животные в чернобыльских зонах шли навстречу людям, они их ждали. Прошло несколько дней, прежде чем животные стали бояться человека. А лошади, когда их расстреливали, плакали. Об этом мне сумасшедший милиционер рассказывал. Не совсем сумасшедший, но немного свихнувшийся…

Мне кажется, что сегодня я не смогла бы выдержать. Когда я писала «Цинковых мальчиков», я входила в палату госпиталя в Ташкенте, где находились солдаты, которые отказались ехать домой. У одного парня мама одна осталась, а у него ни рук, ни ног. Куда он поедет? Красивые ребята, красивые лица. И только скрежет зубов… Я бы уже не вошла в такую палату. Только по молодости можно было такое делать.

Но читателю надо давать передышку. Поскольку текст жестко концентрирован, следует думать о том, чтобы у читателя не произошло отторжения. Если рассказ о погибшем пожарнике оставить без любви, его читать будет невозможно. Вы задохнетесь на второй странице. Надо учитывать, что человек не создан для таких перегрузок, он живет в мирном времени и, несмотря на то что порой страшно включить телевизор, он не хочет себя травмировать.

Главное – это трагическая поэтика. Без поэтики останется набор ужасов. Чтобы вести разговор о современном понимании зла, обязательно должен звучать голос героини, который говорит: «Я не знаю, о чем рассказывать… О смерти или о любви».

Игорь Сукманов. Зачем нам все это знать?

Светлана Алексиевич. Хорошо ответил Достоевский. Вот вы зашли в госпиталь, а там вонь, ужас, дерьмо, раны, кишки наружу. И первое возникшее желание – убежать оттуда. Не позволяйте себе этого, если вы хотите быть человеком. Или читая Шаламова… После него катарсис не наступает. Наоборот, испытываешь полное отчаяние от человека. Я вспоминаю, какое сильное впечатление на меня оказали его тексты. Я поняла, как человек уничтожал человека. Это всегда поединок, один на один. Воля на волю идет. По каким причинам? Не всегда идеологическим. Мужик на мужика. Начинаешь понимать, что человеку нужно это знать, если он первый раз с таким сталкивается. Дьяволу нужно показывать зеркало, чтобы он не думал, что он невидим. Это такие поверхностные объяснения, но почему-то во мне живет глубокая убежденность, что это надо.

И я рада, что успела прийти к женщинам-фронтовичкам. Потому что теперь их никого не осталось. Они практически все умерли. А если кто и есть, то уже пребывает в глубоком Альцгеймере. А вот их правда, их жертва остались.

Недавно в Люксембурге был снят фильм «Голоса Чернобыля». Режиссер, устраивая премьеру, попросил меня пригласить несколько чернобыльцев, обязательно героев книги. Звоню одному, второму, третьему. Мне отвечают: «Папа умер», «Брат умер». Мартиролог сплошной. Захотели пригласить кого-то из самосёлов – тоже практически никого нет. Вместо них живут их дети, которые сушат грибы и продают их черным способом на наших рынках. Оказывается, я тоже успела. Успела это сделать. И я радуюсь, что оказалась в нужное время в нужном месте, что я была готова к этой работе во всех смыслах.

Игорь Сукманов. Но почему книга, которая переворачивает, заставляет смотреть на мир другими глазами, продирается через боль и страдание к любви, к человеку, почему она не в силах изменить отношение человечества к самому себе?

Светлана Алексиевич. Наши страдания не конвертируются в свободу. Как мы были рабами, так ими и остаемся. Это большой вопрос, на который я не нашла ответа. ◆

Вадим Рутковский

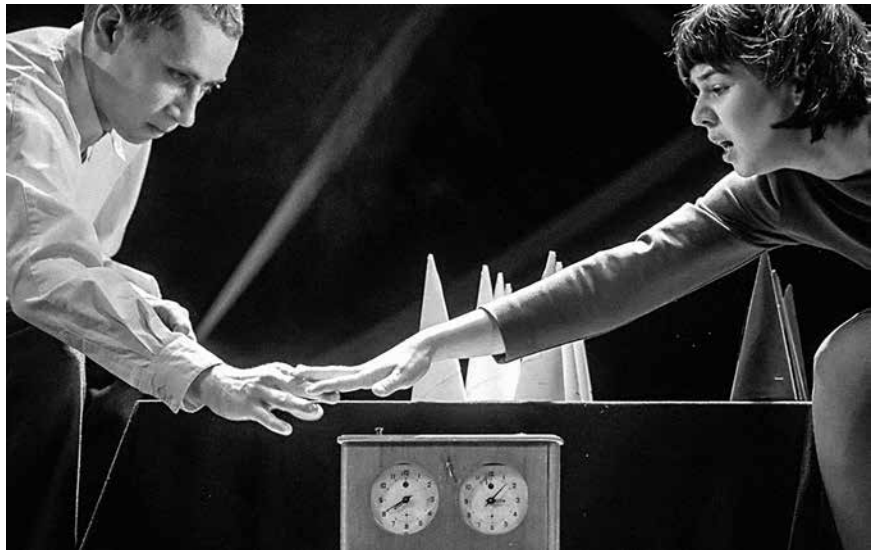
САРКОФАГ

«Цинк (Zn)»
Режиссер-постановщик Эймунтас Някрошюс
Композитор Альгирдас Мартинайтис
Сценограф Мариус Някрошюс
Художник по костюмам Надежда Гультяева
Художник по свету Аудрюс Янкаускас
Звукорежиссер Арвидас Дукшта
Ассистент режиссера Таурас Чижас
Исполнители: Альдона Бендорюте, Симонас Доведаускас, Сергеюс Ивановас, Адомас Юшка, Иева Канюшайте, Даля Морозовайте, Мильда Норейкайте, Аушра Пукялите, Вигандас Вадейша, Вайдас Вилюс, Геннадий Вирковский
Премьера 29 ноября 2017 года

«Цинк» Эймунтаса Някрошюса – спектакль по мотивам «Цинковых мальчиков» и «Чернобыльской молитвы», двух ключевых книг Светланы Алексиевич.

Над четвертым энергоблоком Чернобыльской АЭС высится изоляционное сооружение из 400 тысяч кубометров бетона и 7000 тонн металлоконструкций – дряхлеющий пограничник, препятствующий выходу радиации за пределы разрушенного реактора. Объект «Укрытие», больше известный под неофициальным названием «Саркофаг». Символическое надгробие СССР – памятник, к которому не проложены народные тропы.

Спектакль Эймунтаса Някрошюса – один из последних в биографии режиссера: премьера была 29 ноября 2017-го, умер Някрошюс 20 ноября 2018-го. Работа, которая приобрела незапланированное символическое значение; и то, что поставлен «Цинк» театром Meno Fortas совместно с Молодежным театром Литвы, где Някрошюс когда-то начинал, уже не выглядит случайным стечением обстоятельств; вернулся, получается, перед смертью на первую сцену в своей режиссерской жизни. Чтобы построить «цинковый» саркофаг – почти из воздуха: для этого монумента не понадобилось ни лишних слов (только два фрагмента из «Цинковых мальчиков» в первом действии и два из «Чернобыльской молитвы» во втором, и это на трехчасовой спектакль), ни сложных декораций. Сцена обнажена и почти пуста, ничего неуместно красивого; художник Мариус Някрошюс, сын, обходится минимумом изобразительных средств – но в любой рецензии (и этот текст не исключение) вы найдете упоминание о пятиконечной звезде, сложенной из пожарных шлангов. Этот образ врывается в память весомо, грубо и зримо, как «водопровод, сработанный еще рабами Рима»; звезда



«Цинк (Zn)», режиссер-постановщик Эймунтас Някрошюс

растягивается между двух металлических столбов, которые в начале спектакля были каркасом для детских качелей; те же шланги, скрученные в клубки и подвешенные сверху наподобие капителей, придают столбам сходство с античными колоннами. Нелепый кустарный символ заката очередной империи. Почти пародийный. Юмор (который некоторые воспринимают чуть ли не как провокацию и издевку над Алексиевич) – то слагаемое спектакля, что мешает замирать перед ним в коленопреклоненном почтении – как перед Завещанием Мастера, неожиданно взявшегося за постановку современной и все еще кровоточащей прозы. В саркофаг «Цинк» превращает наше сознание, Някрошюс же определенно не стремился воздвигать памятник – ни эпохе, ни себе; он предпочитает ерничать – там, где, казалось бы, следует сохранять уважительный пиетет или ужасаться. Берется за тексты о ветеранах Афганистана и свидетелях чернобыльского апокалипсиса и ставит их на грани трагифарса, используя в качестве проводника по позднесоветскому аду саму Светлану Алексиевич.

Нобелевского лауреата, автора документальных книг, ставших основой спектакля, Някрошюс делает героиней, прослеживая творческий путь, так сказать, с детства, когда неуклюжая девочка Светлана (Иева Канюшайте) вертелась у железной елки, приветствовала взрослых книксеном, читала, взобравшись на табурет, «Муху-цокотуху». Возможно, все началось с новогоднего подарка – семи белых слонов; привет из мещанского быта давних советских лет у Някрошюса становится ненавязчивым символом памяти – слоны не забывает никогда; документация того, о чем хотелось бы забыть, – выбор, участь и проклятие Алексиевич. Взрослая Светлана (Альдона Бендорюте) будет возиться с другой игрушкой – гигантским бобинным магнитофоном, который она, как саночки в блокадном Ленинграде, тяжелой ношей тащит за собой по свету. Огромный магнитофон вместо портативного

«Цинк (Zn)»

диктофона, рабочего инструмента Алексиевич, – такой гэг можно было ждать от Монти Пайтона, но не от сумрачного балтийского гения. Монологи, записанные Алексиевич, – всегда проза одной скорбной интонации; рыдания по гибнущему миру; хроника частных и общественных катастроф. Някрошюс, выводящий на сцену эту трагикомичную Светлану, охотницу за историями, готовую схватить своих респондентов за сердце (что и происходит в эпизоде с матерью воина-интернационалиста), с ломкими утрированными жестами дивы немого кино и вечно безуспешной попыткой закурить, будто расширяет вселенную Алексиевич – дополняя трагизм ее текстов, жизни и судьбы высокой театральной комедией. И даже реконструкция суда над «оскорбительницей» чувств, разрушившей героический саркофаг над братской могилой героев Афгана (с этой стилизованной под футбольный матч сцены начинается второе действие), походит на жестокий цирк. И троекратное повторение сценической Алексиевич воинской присяги – гротеск, в котором великое и смешное – сообщающиеся сосуды.

Обращение Някрошюса к «Чернобыльской молитве» – такой же неожиданный шаг. Чернобыль «любят» в кино – и понятно за что. В малобюджетных хоррорах радиация – источник смертоносных метаморфоз, причем ее убийственный эффект не обязательно действует напрямую: в бодрой дешевке «Запретная зона» (Chernobyl Diaries) глупые туристы, заехавшие в Припять, принимали смерть от клыков собак-мутантов. В драмах радиация – причина экзистенциального отчаяния: см. «Распад» Михаила Беликова – первое значимое художественное высказывание об аварии на ЧАЭС, лирическую антиутопию «Год собаки» Семена Арановича или самый рваный, нервный и потому цепкий фильм о Чернобыле «В субботу» Александра Миндадзе. Люксембуржец Пол Крухтен превратил книгу Алексиевич в кинонатюрморты редкой красоты – фильм-сновидение «Голоса из Чернобыля» с осмысленными

визуальными цитатами из Тарковского. Но это все кино, а что делать с доктекстами метафорическому театру Някрошюса? До него лучшие спектакли по Алексиевич – «Победителей» в Томском ТЮЗе, объединивших «У войны не женское лицо» и «Цинковых мальчиков», и «Время секонд-хенд» в Омской драме – ставил Дмитрий Егоров: много слов, много образов, широкая палитра театральных практик – от вербатима до сюрреального видео. Някрошюс выбирает аскетизм: в «Цинке» радиация будто выжигает все наносное; и выбор фрагментов сводится к двум текстам. Монолог Людмилы Игнатенко, жены погибшего пожарного Василия Игнатенко, – один из самых пронзительных в книге, где каждая страница пробирает до мурашек, – решен как игра в шахматы (только вместо традиционных фигур – безликие черно-белые конусы). Безнадежное соревнование с временем: «Клиника лучевой болезни – четырнадцать суток… За четырнадцать суток человек умирает…» Някрошюс будто сдерживает фантазию – да и не нужны режиссерские вензеля таким словам: «Перед вами уже не муж, не любимый человек, а радиоактивный объект с высокой плотностью заражения».

И конечно, Някрошюс, режиссер, чей сценический мир всегда укоренен в родной земле – не важно, что на сцене – Данте, Донелайтис, Чехов или Библия, – не мог не обратиться к рассказу Николая Калугина[1]. Тому, что про дверь: «Вещи брать нельзя! Я все вещи не возьму, я возьму одну вещь. Только одну! Я должен снять дверь с квартиры и увезти, дверь оставить не могу… А вход забью досками… Наша дверь… Наш талисман! Семейная реликвия. На этой двери лежал мой отец. Не знаю, по какому обычаю, не везде так, но у нас, сказала мне мама, покойника надо положить на дверь от его дома. Он так лежит, пока не привезут гроб. Я сидел около отца всю ночь, он лежал на этой двери…»

На расстоянии выбор четырех фрагментов из двух книг выглядит стройной зеркальной конструкцией: Мать и Сын – из «афганской» прозы, Дочь и Отец – из «чернобыльской». Такое написание – с заглавных букв, как в поэтическом сказании – Някрошюсу в принципе не противоречит. Но все же не вяжется с «Цинком» – слишком человечным, смешным и беззащитным, как растворяющаяся в финальном контровом свете героиня. ◆

1, Из «Чернобыльской молитвы» Светланы Алексиевич.

Дмитрий Десятерик

ОПТИКА ОПУСТОШЕНИЯ

Кинематографическое восприятие Чернобыля в Украине, на постсоветской территории, а отчасти и в мире невозможно без учета фильмов Роллана Сергиенко.

Роллан Сергиенко родился в 1936-м в семье учителей в городе Щорсе (ныне Сновск, Черниговская область, Украина), по материнской линии – внук священника. В 1963-м окончил ВГИК (мастерская Александра Довженко и Михаила Чиаурели). Курсовую и дипломную работы снимал на ЦСДФ. На студии Довженко в Киеве выпустил три игровые картины – «Карты» (короткий метр, 1964), «Белые тучи» (1968), «Счастье Никифора Бубнова» (1983).

До 1986-го Сергиенко был документалистом преимущественно просветительской и биографической тематики – «Бортовой 812» (1960), «Я землю люблю» (1962), «Ритм задан миру» (1971), «Открой себя» (о Григории Сковороде, 1972), «Будущее начинается сегодня» (1973), «Николай Рерих» (1976, сценарий Р.А.Григорьевой и Л.В.Шапошниковой), «Вячеслав Павлович Губенко, хирург» (1978), «Олесь Гончар» (1979), «Закон Вернадского» (1984, сценарий Р.А.Григорьевой), «Солдаты Орловы» (1985).

Авария изменила все. Из 17 фильмов, завершенных Сергиенко после мая 1986 года, девять посвящены Припяти, Чернобылю и последствиям взрыва. Он первый, кто снимал о ЧАЭС и Зоне системно.

Это кино, как правило, публицистическое. Обязательны закадровое пояснение и наложенная музыка, комментарии свидетелей и участников событий, вставки хроники, в том числе уникальной съемки руководителя любительской киностудии «Припять-фильм» Михаила Назаренко и капитана милиции Валерия Евтушенко, сделанной в Припяти 26–27 апреля 1986 года («Порог»)

«Колокол Чернобыля», режиссер Роллан Сергиенко

и вдохновившая сценаристов сериала HBO. Сквозные сюжеты – утраченная родина, страдания облученных, ответственность чиновников, правительства, человечества. Идеологическое наполнение меняется со временем, но всегда остается религиозным в самом широком смысле[1]. «Колокол Чернобыля» (1987), еще выдержанный в речевых координатах ранней перестройки, предваряет эпиграф – ламентация Горбачева о вредоносности ядерного оружия и неконтролируемой радиоактивности: «Это еще один удар колокола, еще одно грозное предупреждение». Говорят о том, что надо «перестроить» отношения человека и машины. Есть уверения в скорейшем запуске первого и второго блоков, о том, что атомная энергетика будет развиваться. Одна из переселенок высказывает пожелание в духе советских передовиц: «Чтоб усім людям на земном шаре добре було». Неожиданный аттракцион – довольно нелепая Пугачева на летней сцене в Зоне с патетическими «Птицами» и восклицаниями о том, что все будет в порядке и что она приносит удачу.

В «Пороге» (1988) об аварии рефлексирует позднесоветская интеллигенция – участники и участницы творческого объединения Припяти «Прометей». Вера в систему еще держится: «Правительство кто-то ввел в заблуждение»; «Чернобыль высветил и явные недостатки, и то хорошее, что у нас за 70 лет все-таки система привила»; «Только в СССР могла произойти такая авария. И справиться с ней могли только в СССР».

В «Приближении к Апокалипсису» (1991) иллюзий уже нет. СССР распался, и теперь этической опорой служит радикальный экологизм. Прогресс обличен на фоне урбанистических пейзажей Японии, немецких протестов против АЭС, руин Помпеи и, конечно, развалин четвертого блока. Схожие мысли высказывают знаменитости: мать Тереза, академик Сахаров, папа Иоанн Павел II, художница Мария Примаченко. Один из комментаторов, японский профессор, ушел

1. «Я был в душе, наверное, коммунистом – хотя сам себя таковым не считал, – но думаю, что отстаивал идею коммунизма, вкладывая в это понятие и Христа как одного из первых коммунистов, и Сковороду как одного из последователей Христа, и идеологов настоящего коммунизма». Из интервью Ларисе Брюховецкой, «Кино. Театр», 2003, № 2. Цит. по: «Эту Родину мы потеряли. Навсегда...» – «День», 20 января 2016 г.

«Порог», режиссер Роллан Сергиенко

в отставку в знак протеста против «эскалации прогресса» и основал собственную коммуну. Упоминания об умирающих от лейкемии детях усиливают надрыв: «Министр Чазов, академик Ильин, посмотрите в глаза Сереже и Алеше».

Далее преобладают христианские акценты. «Чернобыль. Тризна» (1993) почти целиком посвящен однодневному возвращению выселенцев в Зону, на «гробки» – послепасхальное поминовение в год 800-летия города Чернобыль. Рефрен – стихи украинской поэтессы Лины Костенко, остающейся на втором плане («каріатиди нації – від каганця до радіації»). Горят хаты, подожженные неизвестными вандалами. Самое живое место – кладбище.

В итоговом фильме «Чернобыль – 2001 – Завещание» Сергиенко собирает героев из предыдущих картин. Совсем старая, уже лежачая Анна Ходымчук, все так же оплакивающая сына Валерия, погребенного под обломками реактора; бард Владимир Шовкошитный из «Порога», переживший поход во власть и депутатство; директор Брюханов («Да, случилась на Чернобыле катастрофа. Но они бывают во всех отраслях»); трое братьев-ликвидаторов Шавреев, доживших чудом и обратившихся в православие; выселенцы из «Порога» и «Тризны», тайком мотавшиеся в Зону выкапывать картошку или ловить рыбу. Многих, в том числе детей, уже нет в живых. Цитата из Костенко: «Народ, вытесненный со своей родины, трапезничает среди крестов»; вновь автобусы и массовый выезд на «гробки», «все идет по Писанию». ЧАЭС полностью закрыта – фильм начинается с кадров остановки третьего блока, принимаемой со слезами, – но история длится как проклятие.

Визуальная ценность сосредоточена в деталях, через которые масштаб происшедшего прочитывается особенно отчетливо. Например, в «Пороге» мы разглядываем доску объявлений об обмене квартир: оказывается, масса людей, в том числе из больших городов, из столиц,

стремилась в Припять с ее исключительным социальным пакетом, выделяемым атомщикам. Аист, спугнутый из гнезда струей дезактивационного раствора («Колокол Чернобыля»). Связка ключей на мостовой Припяти, пустой оклад в разрушающейся церкви («Приближение к Апокалипсису»). Примерзший корабль и детская коляска на заснеженном берегу («Тризна»). Школьная палитра с неизрасходованной акварелью, неожиданно яркая среди серого хаоса, перевернутый дом в луже на словах «Чернобыль опрокинул многие представления» («Завещание»). Белье на балконе, висящее неубранным уже третий год, сухое дерево в форме креста, противогазы на постелях, умерший волнистый попугайчик в клетке в детском саду («Порог»). В «Пороге» вообще есть моменты сродства с метафизическим кино 1970-х: камера скользит над полом – октябрятская звездочка, осколки стекла, сломанные плоскогубцы, пугающие темные пятна – практически реплика из «Сталкера». Одна из сильнейших сцен – утилизация зараженной техники: среди безжизненных песков, в гнетущем безлюдье тяжелые трактора давят автобусы – странная и страшная расправа одних машин над другими, металла над самим собой, чистая антиутопия.

Есть и акценты иного рода – немногочисленные, более емкие. В «Пороге» во время обличительной речи воспитательницы припятского общежития, направленной против бездушного начальства, врезкой видение с улицы брошенного города: рыжий муравей, ползущий по ржавому кругу сломанных наручных часов на асфальте; у природы свой хронометраж. «Колокол Чернобыля» обрамляет длительный кадр с абсолютно пустым шоссе среди деревьев в погожий день. Музыка сгущает атмосферу, но и без нее ясно, что это дорога в никуда. Анна Ходымчук рассказывает о смерти сына, о том, что он ей даже не снится, и во время ее горестного монолога оператор сворачивает в буколический пейзаж – типичное украинское поле, небо, облака, – застыв, меняет контрастность – и кадр начинает сочиться угрозой. В «Пороге» Шовкошитный в уютно освещенной комнате говорит о переоблучении, о смертельных дозах радиации, камера обращается к ночи за окном – инфернальная, втягивающая чернота. Сходным образом в «Завещании» во время поминальной службы ракурс смещается с церкви на темное безответное небо, куда уходят вековые сосны.

Эти метафорические контрапункты в сочетании со тщательностью сбора материала позволяют назвать чернобыльские фильмы Сергиенко первой и потому ценнейшей попыткой создания оптики катастрофы.

Все дальнейшие визуальные тексты так или иначе будут опираться на эту прямолинейную летопись. ◆

Люк Халл

У ГРАНИ НЕБЫТИЯ

Беседу ведет Антон Долин

Люк Халл – художник-постановщик мини-сериала «Чернобыль».

Антон Долин. Сотворение мира «Чернобыля» было невероятно амбициозной задачей. Пугала ли она вас, сразу ли вы решились за это взяться? Ведь ничего подобного в вашей карьере еще не было.

Люк Халл. Не пугала. Эта задача меня поглотила. Крэйг Мэйзин написал невероятный сценарий, и первый вопрос, которым я задался, был простым: «Неужели это действительно случилось именно так?» Слишком уж все казалось экстремальным. Но Крэйг уверил меня: все произошло на самом деле. Я пустился в собственные исследования и быстро убедился в этом. Сюрреалистичность событий буквально требовала от меня скрупулезности и точности. Знаете, я не большой поклонник телефильмов, которые похожи на музейные объекты, настолько в них все новенькое, вычищенное и блестящее. Нам же было важно создать атмосферу, в которую зритель бы поверил, почувствовал бы, что стоит у грани небытия. Думаю, это больше английский, чем американский, подход. Вскоре это превратилось для меня в настоящую одержимость. Когда мы начали работать в Литве, а потом встречались в Киеве с ликвидаторами аварии, то поняли, насколько необходимо создать нечто живое, осязаемое, страшное, но в то же время наполненное сердечным теплом. Когда сегодня зрители говорят мне о реалистичности «Чернобыля», я чувствую гордость.

Мы стремились избегать крайностей – не столько отступлений от реальности, сколько ностальгии или клише, без которых так редко обходятся западные фильмы о СССР. Я, конечно, пересмотрел огромное количество советских фильмов 1980-х, но даже в них сегодня ощущается ностальгия, на них тоже нельзя было во всем положиться… Как паззл или коллаж, мы составляли друг с другом те элементы реальности, которые позволили

Люк Халл

бы почувствовать и ужас ситуации, и невероятную отвагу людей, которые в нее попали. Документальные съемки из YouTube, встречи со свидетелями событий, чтение исторических книг, впечатления от мест, где мы побывали, даже советские уличные фотографии 1980-х – все пошло в работу.

В итоге мы создали реалистический фильм о сюрреалистических событиях. Но не исторический! Надеюсь, «Чернобыль» не производит впечатления среднестатистического костюмного сериала о 1980-х; также надеюсь, что это не боевик, не «Крепкий орешек» со спецэффектами и экшном. Это часть жизни – в том числе жизней тех людей из России, Украины, Латвии, Литвы, которые так или иначе помогали нам, консультировали нас. Каждая пластмассовая банка с чьей-нибудь кухни становилась поводом для обсуждения: «Мог ли такой предмет находиться на кухне Легасова? Как бы он его использовал?» Эти мелочи интереснее всего. Они и позволяют видеть в «Чернобыле» нечто естественное, несконструированное – и нет ничего сложнее, чем вызвать в зрителе это чувство.

Антон Долин. В сегодняшней Припяти не осталось ничего от того живого города, каким она была до катастрофы, – а ведь вам было нужно показать именно его. Нынешняя Москва тоже мало похожа на Москву 1980-х. Как вам удалось найти в сегодняшних локациях дух ушедшего времени?

Люк Халл. В Москве я бывал и раньше, хоть и не в 1980-х. Разумеется, это очень современный, красивый и зеленый большой город. Это не очень-то помогало в нашей задаче. Но я больше искал интерьеры, напоминавшие об СССР, и их мы нашли не так мало, особенно в Киеве. С Литвой было чуть сложнее: там советские артефакты или окончательно сгнили, или были полностью перестроены. Иногда нам везло найти квартиры, буквально замороженные во времени. Иногда

хватало деталей: какие-то окна, стулья, другие незначительные нюансы. Детали дизайна, цвета, орнаменты. Каждый из нас понимал: эта история настолько важна, что нельзя позволить себе повторять за кем-то, мы должны проделать эту работу сами.

Антон Долин. В России мы иногда говорим, что подлинного реализма можно добиться только тогда, когда ты позволяешь себе быть сюрреалистом. Никто так точно не передал нашу реальность, как Гоголь и Достоевский в литературе или Муратова и Герман в кино, а их всех вряд ли можно назвать реалистами в традиционном смысле слова.

Люк Халл. Мне трудно об этом судить – «Чернобыль» все еще слишком близок ко мне, я не могу сделать шаг в сторону. Мы все чувствовали, что делаем что-то хорошее и ценное, надеялись, что публика сможет это оценить, хотя, конечно, никто не рассчитывал на такую гигантскую аудиторию и настолько высокую оценку. Как художник-постановщик на каком-то этапе я стал опасаться, как бы моя работа не перетянула на себя внимание, не возобладала над остальным. Мое дело – помочь рассказать историю, а не заниматься самоценным выстраиванием дизайна. И та сюрреалистичность, о которой вы говорите, была заложена в материал, в сами события. Например, это именно ее способность – менять жанр фильма по ходу дела. «Чернобыль» начинается как военное кино, потом вдруг становится хоррором, неожиданно превращается в научную фантастику, но заканчивается как судебная драма. И что же вы прикажете в такой ситуации делать художнику-постановщику? Разве что изобрести собственные правила и следовать им, пока все не сложится в единую картину. У нас было 168 разных декораций, можете себе представить?

Взять, например, Кремль. Полагаю, в фантазии Крэйга он выглядел совсем иначе: что-то утопленное в золоте, торжественное, такое очень американское представление. Но это не могло бы сработать. С визуальным рядом нашего сериала это плохо вязалось. Я изучил документальный материал, выглядевший совершенно иначе – в духе 1980-х. В конечном счете мы придумали и построили кремлевские интерьеры сами, основываясь на чем-то более реальном.

Мы придумывали некоторые интерьеры электростанций – это бесконечное переплетение труб, как будто ты попал в безумный лабиринт. Вода на полу, отражение в этой воде, заставляющей тебя будто бы заблудиться в пространстве, перестать там ориентироваться. Это был художественный выбор, а не попытка воспроизвести в точности то, как АЭС выглядела на самом деле. Однако я говорю об исключениях из правил. В большинстве случаев мы старались не отступать от реальности ни на шаг. Просто помнили: главное – сама драма, а декорации должны помогать ее увидеть и почувствовать, а не заслонять.

Антон Долин. В России есть слово «клюква» – для тех неточностей и комических стереотипов в изображении нашей страны, без которых не обходятся иностранные фильмы о России или по мотивам русской литературы. В «Чернобыле» этого довольно мало, но кое-что все же

есть. Например, картина Репина «Иван Грозный убивает своего сына» в кремлевском коридоре – разумеется, она не могла бы там висеть.

Люк Халл. Это один из последних элементов, эту декорацию и сцену мы снимали ближе к финалу. Но она была нам нужна: мгновения, которые Легасов проводит в коридоре, пока его не вызвали в зал заседаний. Мне нужен был анемичный, бесцветный коридор, белый, эдакое преддверие святилища центральной власти. Тогда как ключевой элемент возникла эта картина: что-то классическое, правдоподобное, хотя в реальности в том коридоре эта картина никогда не висела. В этом было нечто метафорическое, гротескное, почти дантевское – тем более что Легасов только что покинул реальный ад электростанции. Почему-то казалось, что Иван Грозный здесь будет уместен. Мы обсуждали это с Крэйгом и решили так. Но вообще это хороший пример: надо помнить – мы не снимаем документальное кино, а рассказываем историю и нам важнее передать зрителю чувства Легасова в этот момент, чем следить за реалистичностью интерьера. Напротив, куда важнее театральность и абсурдность обстановки, в которой оказался наш герой.

Антон Долин. В «Чернобыле» вообще не так мало театральных элементов, при всей натуралистичности большинства эпизодов. Вы говорите о том, что хотели бы избегать музейности – что ж, если у вас и получился музей, то нового типа: интерактивный, тактильный. Что приводит нас к важному вопросу. Как многое было скопировано из реальности и каково его соотношение с тем, что вы сами придумали и сконструировали, создавая иллюзию реального?

Люк Халл. Одно смешано с другим, вплоть до неразличимости. Это и было главной моей задачей. В самом деле, очень важно было сделать «Чернобыль» осязаемым, ощутимым. Его мир мог приобрести иные очертания – в диапазоне от малобюджетного телефильма BBC до блокбастера с компьютерными спецэффектами. Мы обошлись совсем небольшим количеством эффектов, строили все сами, по-настоящему, но избегали и гигантомании – чаще брали реальные здания и интерьеры, а потом придавали им ту форму, которая казалась нам интересной, подходящей для наших целей. Реактор мы полностью построили, и самые важные элементы совпадают с подлинными, подтвержденными документально. Однако важно было помнить: зрителям интересны люди, которые совершают что-то невероятное, тонут в грязи, спасают друг друга. Мы снимали фильм не о научных открытиях, а о том, каково это – заблудиться в лабиринте коридоров, потеряться в темноте, чувствовать страх.

Наша работа иногда казалась мне излишне хаотичной, но как еще снять фильм о хаосе? С другой стороны, в некоторых деталях мы были точны вплоть до одержимости – например, в отношении любых автомобилей, мы добывали их по всему миру: из Польши, России, Украины, Эстонии… А «скорые помощи» построили сами. Реквизит тоже часто создавался с нуля, мы поставили себе правило: не обращаться к существующим готовым объектам, не повторять за другими. Сколько же

На съемках сериала «Чернобыль»

времени мы провели на рынках и домашних распродажах! Чего только не находили, от экипировки водолазов до детских игрушек 1980-х. В основном в Киеве. Иногда я чувствовал, будто оказался на Марсе. Не про каждый предмет мы смогли придумать, как его использовать…

Интересной была работа над светом. Мы обсуждали это с оператором Якобом Ире: многие здания построены так, чтобы хорошо освещаться, но почему-то регулярно возникает ощущение нехватки света, как будто в СССР экономили на электричестве. Это помогло нам создать гнетущую атмосферу и практически помогло визуализировать радиацию – очень сложная, почти невыполнимая задача! Иногда мы специально ставили фильтры на окна, загораживали их защитными сетками, а потом вдруг на лицо персонажа – например, пожарного Василия – падал луч света, и это выглядело очень эффектно, при всей простоте.

Мартин Скорсезе, говоря о фильмах «Марвел», сказал, что ему не нравятся картины, похожие на парки аттракционов. Мы не хотели, чтобы наш фильм был таким. Зритель должен не поражаться зрелищности катастрофы, а находиться внутри нее, рядом с пожарными, чувствовать себя чуть ли не одним из них.

Антон Долин. Многое ли из того, что мы видим на экране, родилось не из исследований, а из вашей фантазии?

Люк Халл. Иногда мне кажется, что практически всё (*смеется*). Взять, например, финальный суд. Я нашел фотографии с него и сразу подумал: «Ух ты, как классно, никогда бы не подумал, что это так выглядело». Даже в самых диких фантазиях. Суд проходил в старом театре, его постановочность казалась даже слишком метафоричной. Но в конечном счете мы позаимствовали только одно – атмосферу. И так почти всегда: мы отталкивались от чего-то подлинного, а потом уходили довольно далеко. Мы прекрасно понимали, что зрители могут погуглить

© 2019 Home Box Office, Inc. HBO® и все права защищены

«Чернобыль», режиссер Йохан Ренк

и сравнить наши конструкции с документальными фотографиями, но нас это не останавливало. Ведь в реальности суд и шел три недели, а не пару дней, как у нас в фильме… С каждым интерьером мы с Йоханом совершали рискованный эстетический выбор. Ведь и нынешняя Припять, которую знает каждый, не имеет ничего общего с той, какой она была до катастрофы. Поэтому, воссоздавая конкретные пейзажи Припяти, к абсолютной точности я стремился только в одном случае – воскрешая внешний вид гостиницы «Полесье»: для этого мы взяли площадь в Киеве и построили там фонтан с колоннадой. Практически все остальное мы вообразили, отталкиваясь от ощущений и выбранной эстетики.

Припять очень меня интересовала – она выглядела как искусственный город, построенный будто специально для нужд пропаганды. Там было немало парков и садов, высокая рождаемость, но полное ощущение, что ее построили в рекордные сроки, по плану. В конце концов мы собрали Припять из разных мест и городов, и найти верное ощущение было очень сложно – чтобы не сделать ее слишком большой или слишком беспорядочной. Саму суть Припяти было ужасно трудно и обнаружить, и передать, иногда надо было отыскать под поверхностью модернизированных пространств современной Литвы следы советского прошлого. С интерьерами тоже пришлось поработать. Бар в том же «Полесье»: мы его придумали сами и долго искали подходящее место, а потом оформляли. Честно говоря, реальное «Полесье» внутри не имело ничего общего с нашим, экранным. И так было со многими интерьерами. Важнее всего было чувство «что-то здесь не так, надо работать еще».

Иногда нам везло – например, с рабочей лабораторией Хомюк. Мы исследовали немало институтов атомной энергетики, и бывало, что встречали что-то невероятное – поверить было невозможно, что

это подлинные интерьеры, а не придуманные какими-то халтурщиками. А потом просто однажды нашли то, что нужно. Бывало, что вдохновение приходило внезапно. Ты заходишь в какое-то здание и сразу чувствуешь: идеально. И наоборот, реальные интерьеры казались фальшивыми, неправдоподобными.

Возможно, труднее всего было с лагерем ликвидаторов. Казалось бы: надо просто разбить кучу палаток, выстроить их в ряд. Ничего подобного! Молодые ребята приезжали туда надолго, иногда на несколько месяцев, там они скучали, курили, не подозревали о масштабах реальной опасности – все это необходимо было передать. Верьте или нет, но мы обустроили каждую палатку не только снаружи, но и внутри, хотя на экран это не попало. У нас было около сотни таких палаток. И каждую мы оформляли после долгих разговоров с ликвидаторами. Иногда на это уходили недели. Один армейский туалет, в точности повторявший туалеты времен Афганской войны, чего стоил! Забавно, как самым сложным оказывается на поверку то, что казалось простейшим. Но ты инстинктивно знаешь: именно здесь нельзя позволить себе быть неточным.

Антон Долин. Иногда по вашим словам кажется, что у вас были неограниченные ресурсы времени и денег для создания декораций к «Чернобылю».

Люк Халл. Конечно, это не так. Наоборот, в работе я вполне прагматичен. Тем более что проект начинался сравнительно малобюджетным, но при этом довольно амбициозным. Но в результате денег дали больше, чем мы изначально рассчитывали. Главным для меня был не масштаб, а возможность не думать, как долго декорация продержится на экране, – можно построить целый мир, потом он мелькнет в кадре на полминуты, но этого будет достаточно. Другая важная подробность: я не работал над «Чернобылем» как над сериалом – для меня с самого начала это было кино. Понятно, что я не был безумным художником с нереализуемыми идеями, но добился от авторов определенного уровня доверия – следовательно, и автономии. Мне повезло с Йоханом: он много работал в рекламе, а значит, привык работать с яркими визуальными образами. Поэтому наше сотрудничество было продуктивным с самого начала. Иногда мы сами не были уверены в том, что делали, но искали выход вместе – так мы работали над квартирой Легасова, с которой и начали съемки.

При этом любое кино учит тебя искусству компромисса. Но и совместной работе, при которой ты никогда не одинок: идеи приходят со всех сторон и делают результат богаче, какими бы ни были ограничения бюджета. Некоторые придуманные нами сцены мы так и не смогли выстроить и снять. Однако довольно скоро мы все начали чувствовать, какие элементы действительно необходимы, а без каких можно обойтись. Например, мы могли бы сконструировать больше роботов для очистки крыши, но обошлись одним, и это сэкономило нам круглую сумму. Это все вопрос планирования. Допустим, лагерь ликвидаторов

мы снимали летом, погода стояла отличная, аренда локации была дешевой, и можно было позволить себе закопаться в детали. Другие же сцены делались иначе и в более сжатые сроки. Битва с самим собой не прекращается: ты мог бы сделать еще миллион разных штук, но вынужден сказать «стоп», потому что бюджет и график этого требуют.

Полагаю, помогла и лояльность продюсеров из HBO и Sister Pictures: они прониклись значительностью проекта и нас не торопили. Это позволило нам создать нечто уникальное – разумеется, именно всем нам, а не только мне. Во многих случаях Йохан позволял себе быть минималистом: порой надо перегрузить кадр деталями именно для того, чтобы затем убрать их из поля зрения, он это хорошо понимал. Помните встречу Хомюк с Легасовым и Щербиной в «Полесье»? Просто темнота, стол, карта на столе, и больше ничего. Отдельная ценность «Чернобыля» в том, что все серии снимал один оператор Якоб Ире и мы познакомились с ним задолго до начала съемок, он был вовлечен в каждое обсуждение. Это бесконечно важно.

Антон Долин. Можете ли вы сказать, что за время работы над «Чернобылем» вы исследовали мир бывшего СССР как абсолютно особенный, уникальный, инопланетный, – или вы постепенно открывали для себя его родство с Европой или Америкой, что делало сериал настолько универсальным?

Люк Халл. Думаю, не так уж много этих самых различий. Лично я никогда не ощущал Россию или СССР как другую планету. У живших там людей были те же приоритеты, что у всех, – работа, семья… Но, кажется, многих зрителей, особенно в Штатах, всерьез поразило, как много общего у них с советскими людьми. Правда, первая версия сценария Крэйга была переполнена типовыми американизмами. Даже мы, британцы, поначалу это остро чувствовали. Но Крэйг был готов переписывать сценарий и искать точную интонацию, пока не найдет. Мы старались фокусироваться как раз на том, что объединяло советских людей с любыми другими.

История Чернобыля полна абсурда, но не из-за того, что дело происходило в СССР. Единственное, во что иногда было трудно поверить, – в готовность к самопожертвованию в настолько экстремальных обстоятельствах. В тихий, не показной, совсем не американский героизм. Знаете, авария, подобная чернобыльской, могла бы случиться во многих других странах, но не думаю, что где-то еще с ней могли бы справиться так быстро, жестко и решительно, как это случилось в СССР, хоть и с такими трагическими потерями. Иногда самым сложным было поверить в те реальные свидетельства, которые мы читали, слушали или смотрели. При этом нам совсем не сложно понять Легасова – его несовершенство, его гордость, его силу. Какое же у него было эго! Но не оно ли позволило ему совершить все, что он сделал? И это же позволяет нам стать к нему по-человечески ближе.

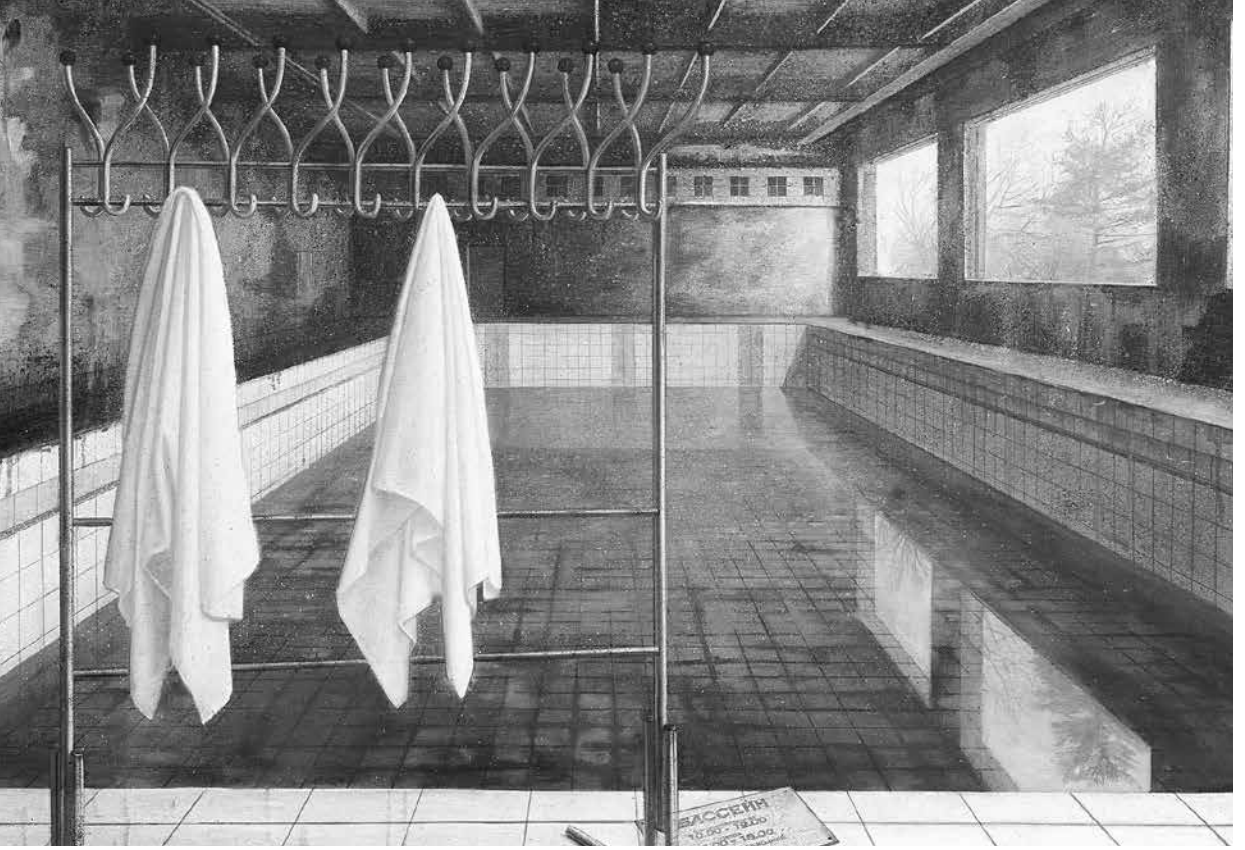
Вообще же это история про любого из нас: создать что-то огромное и верить в то, что ты сможешь это контролировать, а когда все идет

не так, вдруг понять, что собственного альтернативного плана у тебя нет. Полагаю, как раз в этом универсальность и современность этой истории. Главный вопрос «Чернобыля» в том, доверяем ли мы людям, в чьих руках власть, и верим ли, что в случае катастрофы они будут в состоянии защитить нас. Этим может объясняться и гигантское количество молодых зрителей – от тринадцати до восемнадцати лет, – которых так заинтересовал наш проект: их недоверие любым правительствам и властям. В остальном зрители могут смотреть «Чернобыль» из интереса к исторической и политической экзотике – но даже и не думая об этом, они увидят в нем красоту. Это странно, мы так много говорили об уродстве и ужасе, когда работали над фильмом, а в результате родилось так много абсурдной красоты: в странных обоях, коврах на стенах, хрустале, а также в архитектуре. Она звучит и в музыке, написанной Хильдур Гуднадоттир: та специально приезжала на атомные электростанции, чтобы слушать их звуки, и фактически превратила реактор в подобие музыкального инструмента.

Антон Долин. Какой самый бредовый вопрос вам задавали о «Чернобыле»?

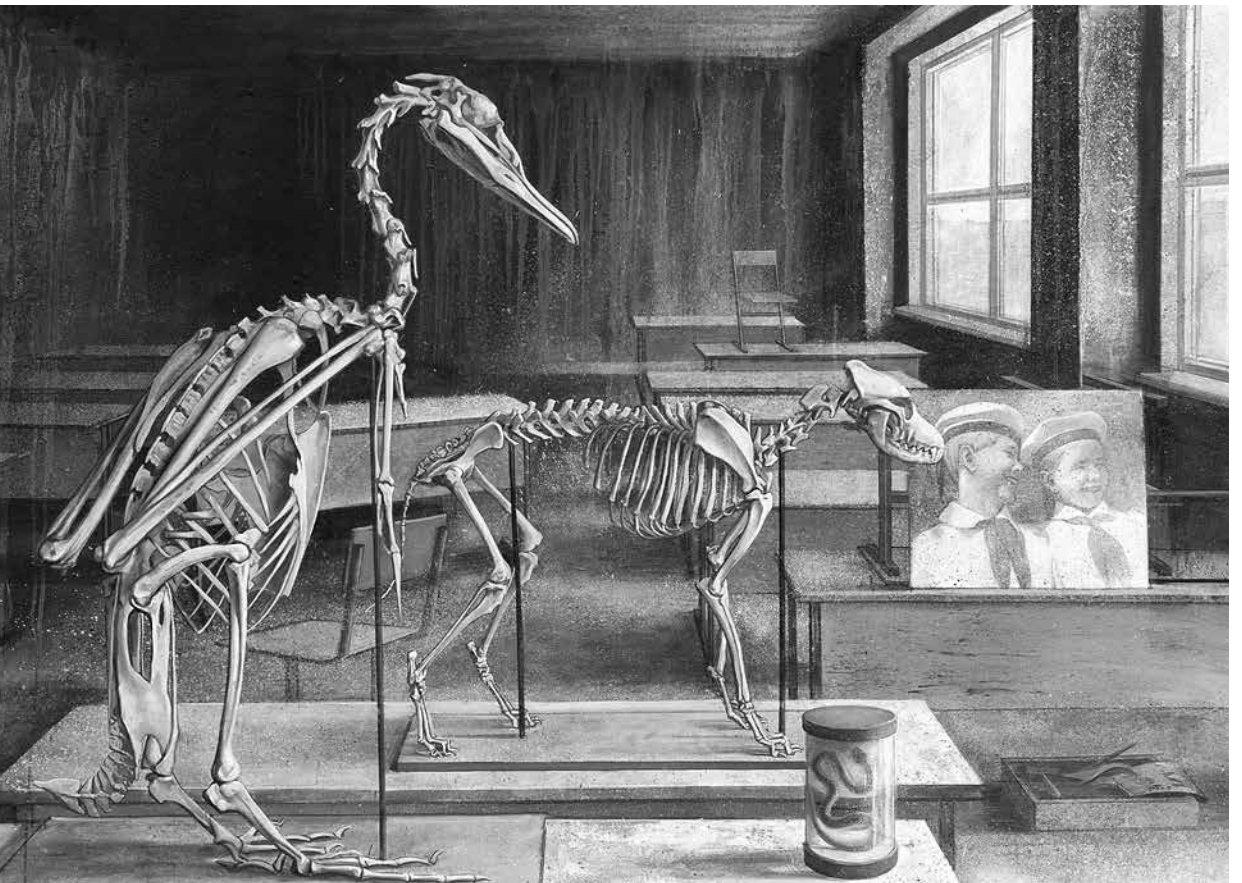
Люк Халл. В Америке меня постоянно спрашивают об одном: «Вы сделали такой потрясающий фильм – а можете еще один такой сделать? Может, сиквел?» Они просто не могут понять, что «Чернобыль» получился таким именно потому, что он уникален, и повторить его или продолжить нельзя. ◆

→
На следующем развороте работы художницы Марии Сафроновой на Уральской индустриальной биеннале в Екатеринбурге. 2019, ноябрь



Мария Сафронова. Серия «Кабинеты»: «Бассейн». 2019

Мария Сафронова. Серия «Кабинеты»: «Зоология». 2019



Мария Сафронова. Серия «Кабинеты»: «Библиотека». 2019

Мария Сафронова. Серия «Кабинеты»: «Спортзал». 2019

Мария Кувшинова

РАДИАЦИЯ И КИНО: КАК Я ПЕРЕСТАЛ БОЯТЬСЯ И ПОЛЮБИЛ АТОМНУЮ БОМБУ

Первый раз я прочитала эту лекцию 26 апреля 2019 года в Москве. В тот момент сериал «Чернобыль» еще не вышел. Я показывала ролик и говорила: «Хороший, видимо, будет сериал. Судя по ролику, изучили все необходимые материалы». Но тогда было еще непонятно, каким это окажется резонансным событием не только для нашей страны, но и в мире. Поэтому разговоры о том, что этот сериал должны были сделать мы, очень популярные в нашей публицистике, воззрение неверное, потому что не думаю, что русский сериал, сделанный в России или Украине, мог бы произвести такой медийный эффект. И сам Чернобыль тоже был своего рода информационной бомбой, потому что он совпал как раз с началом новой информационной эры.

Тогда в Москве мы показывали фильм Александра Миндадзе «В субботу», наверное, самую значительную попытку приблизиться к этой теме до сериала «Чернобыль».

О самом Чернобыле до Миндадзе было тоже сделано несколько фильмов, но ни один из них я, наверное, не порекомендовала бы смотреть без какого-то специального интереса.

Например, в 1990 году вышел «Распад», где Сергей Шакуров играл журналиста, фильм был снят в стиле позднеперестроечного метафорического кино. Имеет смысл обратить внимание на название этого фильма, потому что имелся в виду распад атомных элементов. Но понятно, что именно Чернобыль во многом предвосхитил и повлиял на последующий распад Советского Союза.

Был еще французский фильм с Ольгой Куриленко в 2011 году – «Земля забвения», тоже не заслуживающий особенного внимания. Был телевизионный амери-

канский фильм «Чернобыль. Последнее предупреждение» в 1991 году, поставленный по мемуарам доктора Гейла, неоднозначного персонажа, который сразу после чернобыльской аварии оказался в Киеве и в Москве. Он прилетел вместе с Армандом Хаммером, другом советского народа, который еще с Лениным вступил в коммуникацию и известен тем, что вывозил яйца Фаберже по каким-то минимальным ценам из молодого Советского Союза. Нам он, наверное, известен скорее как прадедушка Арми Хаммера, актера из фильмов «Социальная сеть» и «Назови меня своим именем».

Фильм Александра Миндадзе был показан в конкурсе Берлинского фестиваля. Он не стал каким-то международным феноменом, его не очень много смотрели здесь и за границей. Кстати, продюсировал этот фильм Александр Роднянский, который сейчас спродюсировал совместно с «Росатомом» и администрацией президента новый фильм про Чернобыль с Данилой Козловским в качестве режиссера. Интересно, что в тот момент, когда было об этом проекте объявлено, выяснилось, что Роднянский тоже был в Чернобыле. Он был молодым режиссером на Киевской студии документального кино и поехал, естественно, просто потому что документалистов посылали из Киева туда снимать. И когда его спрашивают сейчас: «Почему вы про это раньше не вспоминали?», оказывается, он просто не считал это важным, существенным, поэтому никогда особенно не рассказывал, что он там был.

В прошлом году мы показывали «В субботу» на площади в городе Славутич. В течение пяти лет в этом городе проходил фестиваль «86», названный в память 1986 года и в честь года рождения одной из основательниц фестиваля – Нади Парфан. Город Славутич – это город энергетиков, который был построен для отселения специалистов из Припяти, поскольку Чернобыльская атомная станция продолжала функционировать до начала нулевых годов. И был построен идеальный город – в подарок от других советских республик народу Украины. Организовали большой всесоюзный архитектурный конкурс. Там несколько кварталов, каждый из которых подарила какая-то из республик, где был самый высокий уровень жизни на тот момент. Есть эстонский квартал, есть латвийский квартал, грузинский, армянский. И каждый из кварталов состоит из двух частей: это дома в несколько этажей, блочные спальные, и коттеджи. В эстонском квартале, например, финские домики, похожие на те, которые мы можем видеть у нас в Петербурге в Курортном районе. А в тбилисском квартале в каждой из квартир запроектирована мангальная, которую, естественно, все из вселившихся туда людей использовали не по назначению, а как вторую комнату. Поэтому считалось, что если у тебя в тбилисском квартале однокомнатная квартира, то она на самом деле двухкомнатная. И там очень много интеллигенции, очень живое комьюнити. Они каждый год в течение пяти лет встречали людей из Киева, из разных стран, которые приезжали туда на фестиваль «86», и оттуда возили экскурсии

«Белокурая Венера», режиссер Джозеф фон Штернберг, 1932

«Она», режиссеры Лэнсинг С. Холден, Ирвинг Пичел, 1935

в саму Припять на специальной электричке, которая без остановок пересекает границу с Белоруссией. В 2017 году накрыли реактор новым саркофагом, построенным усилиями разных стран. Теперь там довольно сильно понизился радиационный фон, и экскурсии по Припяти существуют, из Киева можно поехать. Я тоже побывала на такой экскурсии, видела площадь, по которой в американском сериале Легасов идет в гостиницу. То есть там все примерно как в фильме «Планета обезьян», когда герой прилетает через 200 лет и понимает, что он на самом деле прилетел на Землю. Такая советская типовая застройка, очень узнаваемая, но только все заросло лесом и люди оттуда давно ушли.

Фильм Миндадзе рассказывает об этом первом субботнем дне – дне неведения, когда никому ничего еще не объявили. Ясно, что был какой-то пожар, взрыв. Люди продолжают жить по инерции. Главный герой, мелкий партийный функционер, пытается убежать из города и вывезти свою бывшую подругу, которая не готова с ним ехать, потому что рутина человеческой жизни всех засосала. Припять – очень молодой город, там проходило каждые выходные несколько свадеб. Свадьбы, кстати, есть в разных фильмах про Чернобыль, и в фильме с Ольгой Куриленко тоже есть сцена свадьбы, такая распространенная часть жизни в Припяти в те годы. Все заканчивается тем, что герой у Миндадзе не уезжает из города и следующим утром оказывается возле взорвавшегося реактора.

Я вспоминаю часто слова Ирины Кравцовой, редактора Издательства Ивана Лимбаха, в котором вышла моя книга о Миндадзе. Она сказала как-то, что фильм «В субботу» – это фильм как будто бы из будущего, как будто бы он не в нулевые годы снят о 1986 годе, а из отдаленного будущего рассказывает о тех событиях. И я думаю, что, может быть, мы каким-то образом приблизились к этому будущему благодаря сериалу HBO и фильму Миндадзе.

У книги Светланы Алексиевич, из которой позаимствованы некоторые сюжетные линии сериала HBO, «Чернобыльская молитва» есть подзаголовок «Хроника будущего», а украинский режиссер Мирослав

Слабошпицкий, который тоже много работал в зоне аварии, говорит, что Чернобыль не здесь и не там, Чернобыль в нас самих.

Фильм Миндадзе снят практически субъективной камерой с высоты человеческого роста. Там не всегда понятно, что происходит. И когда мы обсуждали это с Миндадзе, я рассказала ему о фильме Ласло Немеша «Сын Саула», об Освенциме, об одном дне из жизни человека из зондеркоманды, который пытается выкрасть тело умершего мальчика, потому что ему кажется, что это его сын, и похоронить его. Фильмы сняты похожим приемом – с высоты человеческого роста, с погружением в реальность, в которой не очень понятно, что происходит, но понятно, что нечто катастрофическое.

Поэт Оден назвал XX век веком тревоги. А философ Юлия Кристева в своей книге «Черное солнце. Депрессия и меланхолия» писала о том, что газовые камеры, бомбардировка Хиросимы и Нагасаки стали символическими моделями боли и смерти. Мы теперь знаем не только о том, что смертны, но и о том, что мы сами можем себя погубить. Освенцим и Хиросима открыли нам, что существует такая болезнь смерти. И я думаю, что Чернобыль – это еще одно из событий в этом ряду. Мы поняли, что живем в эпоху, когда глобальная катастрофа возможна в любой момент.

Во второй половине XX века после Хиросимы существовал постоянный страх ядерной войны, но не было страха мирного атома. Об этом можно прочитать в том числе и в «Чернобыльской молитве» Светланы Алексиевич, и в книге Юрия Щербака «Чернобыль», тоже документальной – она была написана по горячим следам. Украинский писатель Щербак оказался в первые дни после катастрофы на станции, написал свои заметки и опубликовал их в журнале «Юность». В 1988 году второй раз там побывал. Состоящая из двух частей повесть была издана в 1991 году на русском языке. В обеих книгах говорится о том, что никто не понимал, что мирный атом несет угрозу, этого не было в культуре. Местные жители (о чем можно прочитать в книге Алексиевич), когда вспоминают эти события, то говорят «до войны», «после войны». Я думала, что это какое-то художественное преувеличение, пока сама не услышала. Как раз в том автобусе, в котором мы ехали на экскурсию, были две местные жительницы, они раньше там работали в школе, кажется. Сейчас они водят экскурсии, и одна из них хотела посмотреть на свой дом. Она не так часто там бывает, но ходит каждый раз, пользуется возможностью. И они действительно в разговоре между собой говорили «до войны», имея в виду 26 апреля 1986 года.

Фильмов о мирном атоме практически нет. Интересно, что для двух стран, которые находились в состоянии «холодной войны» и взаимного запугивания, – для США и СССР – были разные циклы, разные темпоральности, потому что в Америке этот страх в культуре появился и после Хиросимы, и после Карибского кризиса 1962 года. А в Советском Союзе не принято было снимать фильмы-катастрофы

и людей травмировать, поэтому в советском кино довольно мало источников информации о том, как это воспринималось в нашей культуре. Но я помню начало 1980-х годов, время до перестройки, до разрядки, когда начал нагнетаться этот страх, когда появилось вновь напряжение в отношениях между СССР и США. Была программа по стратегическому сдерживанию. Я помню, что в советских газетах все время публиковали какие-то карикатуры на эту тему с изображением очень страшных боеголовок. Естественно, мы тогда не знали, не подозревали, что название этой программы «Звездные войны» заимствовано из известной серии фильмов Лукаса. То есть для меня «Звездные войны» были изначально американской военной программой. Поэтому, естественно, разрядка, которая наступила с началом перестройки, и в том числе после Чернобыля, воспринималась с таким восторгом. В общем, вероятность этой войны воспринималась как нечто реальное. Были постоянно занятия по безопасности, сочинялись анекдоты про то, что делать, если ты увидел ядерный взрыв: накрыться простыней и ползти на кладбище. Такова была предперестроечная атмосфера.

В Америке на эту тему снимались фильмы после Хиросимы, после Карибского кризиса. В 1970-е годы она немного отошла на задний план. Но в 1980-е годы опять актуализировалась.

Вообще, когда думаешь о Чернобыле и обо всех этих страхах, то понимаешь, что в позднем Советском Союзе очень боялись ядерной войны, и в результате эта война материализовалась совершенно не в том виде, в котором предполагалась, – в виде ядерной катастрофы, которая была сильнее по своему воздействию, чем бомбардировки Хиросимы. Это довольно страшная мысль о том, что то, чего все боялись, действительно произошло, но произошло совершенно не так.

Для людей моего поколения первой впечатляющей визуализацией этих страхов был сон Сары Коннор из второй части «Терминатора», фильма 1991 года, когда появились видеосалоны, видеомагнитофоны и мы начали смотреть много американских фильмов. И я помню, как все те страхи, которые я испытывала в детском саду и в начальной школе, они все оказались на экране в фильме про робота из будущего.

Для американского кино это не первое изображение атомной войны, атомной катастрофы, уничтожающего все взрыва, но для нас это было первым опытом. И совершенно магическим образом, как только прекратил свое существование Советский Союз, как только закончилась «холодная война», как только случился Чернобыль, из американской массовой культуры этот канон исчезает, и его прощальным всплеском оказывается сцена из фильма Тима Бёртона «Марс атакует!» 1996 года, когда на Землю нападают инопланетяне, которые стали уже гораздо более реальной угрозой, чем атомная война с Советским Союзом. Очень долго разные страны договариваются о применении ядерного оружия, потому что им все еще очень сложно на это решиться после предыдущих пятидесяти лет противостояния. И наконец это

«Невидимый луч», режиссер Ламберт Хилльер, 1936

«Первый янки в Токио», режиссер Гордон Дуглас, 1945

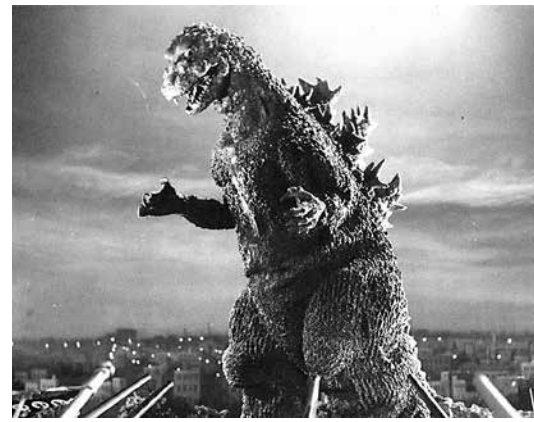
решение принято, но для инопланетян ядерная бомба оказывается чем-то вроде приятного коктейля, она для них не опасна.

Жанровое массовое кино – это групповой ритуал. Я буду говорить в основном о жанровых фильмах и об авторских фильмах, у которых была большая аудитория.

В 1965 году было опубликовано известное эссе Сьюзен Зонтаг «Воображая катастрофу», где она писала о первых фильмах-катастрофах периода пост-Хиросимы и высказала, возможно, впервые мысль о том, что эти наивные фильмы отражают мировые тревоги, работают над тем, чтобы их переработать, смягчить.

Интересно, что в 1960-е годы большие художники пасовали перед темой атомной бомбы. Мне удалось найти всего одну подробную монографию о ядерной эре в кинематографе, где приводятся цитаты из журнала (мне, к сожалению, не удалось выяснить из какого). В 1962 году некий киножурнал провел опрос известных режиссеров на тему фильмов об атомных бомбах. Бергман сказал, что считает невозможным снять фильм об атомной бомбе. Луи Маль – что ни за какие сокровища мира не станет снимать кино об этом. Как и Элиа Казан, Антониони, Кассаветис. Есть еще чисто изобразительная проблема, потому что радиация – это такая страшная угроза, которую очень сложно изобразить в кино, ведь она же никак не выглядит. То есть это некое невидимое чудовище, которое сложно показывать, хотя впоследствии какие-то способы для этого нашлись.

Тарковский справился с этой темой уже в более поздние годы. У него есть и аномалия, связанная с радиацией, в «Сталкере», и «Жертвоприношение», где по телевизору объявляют, что началась ядерная война. Были какие-то иронические попытки приблизиться к теме. В режиссерском альманахе Ro.Go.Pa.G. («РоГоПаГ») 1963 года (это аббревиатура от имен режиссеров, которые его снимали: Росселлини, Годар, Пазолини, Грегоретти). Го – Годар – снял довольно остроумную новеллу про ядерный апокалипсис. На следующий день после ядерного апокалипсиса выходят газеты, где написано, что «вчера был конец света», однако жизнь продолжается точно так же,



«Мертв по прибытии», режиссер Рудольф Матэ, 1949

«Годзилла», режиссер Исиро Хонда, 1954

но какое-то легкое смещение в связях и в отношениях между людьми произошло. Например, герой приходит к героине и говорит: «Ты меня любишь?», она отвечает: I ex-love you, то есть жизнь теперь стала как бы существованием «после».

В «Волшебной горе» Томаса Манна, романе о кануне XX века, Ганс Касторп всматривается в рентгеновский снимок собственного скелета и думает о неумолимости хода времени. Радиация и время – это два невидимых убийцы. Человечество открывало постепенно для себя свойство радиации, но до Хиросимы, до второй мировой войны, радиация была неким экзотическим элементом. Был такой век невинности.

Одно из самых ранних изображений радиации в кино – это голливудская приключенческая картина «Она» 1935 года, последний отблеск ар-деко в кино. Пожилой ученый после семнадцати лет экспериментов с радиацией заболевает лучевой болезнью, но успевает убедиться, что некий элемент, продлевающий жизнь, который какой-то его предок нашел в далекой Московии, существует, и на поиски его племянник отправляется далеко на север, где находит подземный город под властью вечно молодой правительницы. Когда-то она искупалась в лучах «чистой радиации» и обрела бессмертие. Повторное погружение в это сияние сначала превращает ее в глубокую старуху, а потом убивает. Считается, что героиня из фильма «Она» послужила прообразом для злой королевы из диснеевской «Белоснежки», который вышел через пару лет после этого фильма. В общем, это приключенческий фильм, по которому хорошо понятно, что ни его создатели, ни автор романа, экранизацией которого этот фильм является, особенно ничего не знали про радиацию.

«Белокурая Венера» Джозефа фон Штернберга – фильм 1932 года, где радиация тоже используется как какой-то экзотический элемент. Главный герой-химик отравлен изотопами, не надеется прожить больше года, но его жена, которую играет Марлен Дитрих, делается любовницей богатого человека, спасает мужа, хотя теряет его доверие и оказывается на дне жизни. Понятно, что в этом случае радиация была модным псевдонимом любой смертельной болезни. Мария

Складовская-Кюри, которая вместе с мужем открыла полоний и радий, умерла от последствий облучения всего за год до выхода картины. Мой коллега Виктор Зацепин мне недавно прислал фильм «Невидимый рэй» («Невидимый луч») 1936 года с Борисом Карлоффом и Бела Лугоши, в котором ученый находит в Африке метеорит и заражается радиацией, светится в темноте, его прикосновение смертельно. То есть это некое представление о том, что есть какая-то странная невидимая радиация, которая делает людей больными или, наоборот, помогает. Это нечто, к исследованию и пониманию чего люди только подступались. И никто не предполагал, какие последствия будут, если использовать это как оружие. Но две атомные бомбы, сброшенные США на Японию в августе 1945 года, и последствия этих бомбардировок, и мысль о том, что ядерное оружие могло оказаться в руках Гитлера, и начало «холодной войны» – все это превратило радиацию из частного элемента приключенческого жанра в массовую фобию. «Это был конец войны и начало нового страха», – вспоминает свою реакцию на бомбардировки героиня Эмманюэли Рива в фильме Алена Рене «Хиросима, моя любовь» 1959 года. Это тоже одна из первых попыток приблизиться к теме в кино.

В фильме происходит диалог героини-француженки с ее любовником-японцем, и помимо сцен их близости мы видим в кадре картины разрушений, опаленные тела первых жертв, искаженные тела людей, детей, родившихся «после», уничтожение зараженной еды, умирающие в море рыбаки, какой-то ужас перед накрапывающим дождем, который я сама помню после Чернобыля, когда считалось, что нельзя выходить на улицу под дождь (не исключено, что не без оснований). Возможно, это была первая открытая репрезентация ядерных бомбардировок и радиофобий в кино. И произошло это почти пятнадцать лет спустя после катастрофы в Японии.

Но это фильм западного режиссера. А была и более ранняя – скрытая репрезентация. Это фильм «Годзилла», первая серия. Фильм 1954 года, который породил целый жанр фильмов о монстрах кайдзю, который существует до сих пор не только в японском кино, но и сейчас в наших кинотеатрах идет очередной американский фильм про Годзиллу в какой-то уже ее бессчетной ипостаси.

Фильм снят японским режиссером Исиро Хонда, который начинал как ассистент Куросавы, в 1990-е он снова вернулся к Куросаве в качестве ассистента, когда Куросава работал над «Августовской рапсодией» – это фильм о том, как дети приходят к бабушке и она рассказывает им о Хиросиме, которую пережила. Они уже практически ничего об этом не знают и начинают постигать катастрофу, посещать мемориалы, узнают, как погиб их дедушка.

В эссе «Воображая катастрофу» Сьюзен Зонтаг во всех пробуждающихся в кино чудовищах видит метафору Бомбы (с большой буквы): «Часто человечество вынуждено объединиться перед лицом этой катастрофы, забыв все противоречия». То есть это такая попытка

примирить находящихся по разные стороны этого конфликта людей и правительства.

В фильме «Годзилла» древнее чудовище разбужено испытаниями атомной бомбы, и, естественно (хотя в фильме об этом не говорится), мы понимаем, что речь об американских испытаниях, потому что побежденная Япония никаких атомных испытаний не проводила и не могла этого делать. Почему мы говорим о том, что «Годзилла» – это скрытая репрезентация? Будучи оккупированной, Япония не могла делать никаких фильмов о своем недавнем прошлом. Существовала цензура, был запрет на негативное упоминание бомбардировок, была послевоенная американская оккупация. В 1952 году американцы ушли, но уже прошло какое-то количество лет, наступила привычка молчать, когда эти чудовищные бомбардировки превратились в непроговоренную травму. И эти разрушения, которые были показаны на экране в фильме «Годзилла», стали первой попыткой проговорить эти травмы. Существуют свидетельства, что японские зрители выходили после показа фильма в слезах. Был невероятный кассовый успех, миллионные продажи билетов.

Помимо рефлексии по поводу травмы там затрагивалась также частично проблема вины людей перед древними силами природы, разбуженными человеческими технологическими амбициями. До войны Япония, как известно, была имперской, милитаристской и сама нагнетала все эти военные настроения. В фильме эта вина проговаривается устами ученого, который сочувствует Годзилле, не хочет, чтобы ее убивали, считает, что не она виновата, а люди, которые провели атомные испытания. И эта тема ответственности проходит через всю франшизу «Годзиллы», в том числе через американскую. В последней серии, которая только что прошла в наших кинотеарах, монстры, пробуждающиеся в разных концах Земли, – это реакция планеты на загрязнения, которые человечество здесь производит. Так природа пытается очиститься, пробуждая кайдзю в разных частях мира.

Я прочитала интервью Светланы Алексиевич по поводу сериала «Чернобыль», где она говорит, что сегодня показ этого фильма совпадает с растущей экологической повесткой. Но это тоже не новость, потому что почти так же было в конце 1980-х, о чем написано в книге американско-украинского исследователя Сергея Плохия «Чернобыль» (одна из лучших, по-моему, книг о Чернобыле). Там первая часть посвящена подробному описанию событий, которые происходили в те дни. Вторая – Чернобылю как информационному феномену, потому что без огласки на Западе, где сработали системы оповещения, не исключено, что об этой катастрофе мир не узнал бы, как это бывало со многими другими катастрофами на территории Советского Союза. Станция просто оказалась слишком близко к западной границе, сработали в Швеции и других скандинавских странах системы оповещения, и скрыть это уже было невозможно. А третья часть этой книги посвящена тому, как Чернобыль повлиял именно на распад Советского

«Они», режиссер Гордон Дуглас, 1954

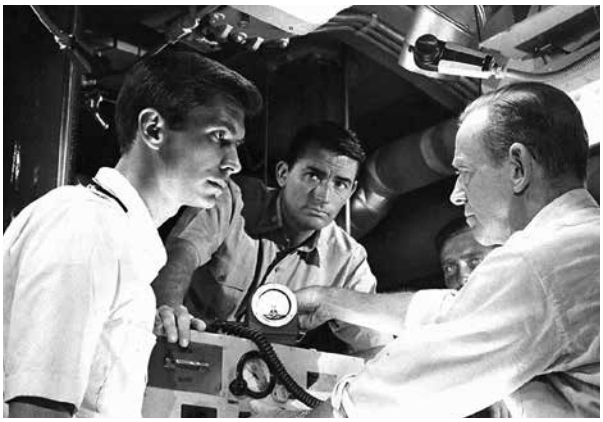
«Я живу в страхе», режиссер Акира Куросава, 1955

Союза. Плохий вообще считает – в разных его книгах проходит эта мысль, – что главной причиной распада Советского Союза стало желание Украины отделиться. И в третьей части его книги рассказывается о том, как повестка украинских националистов совпала с очень широким экологическим движением, которое после Чернобыля стало подниматься. То есть Чернобыль был воспринят отчасти в колониальном ключе, потому что «нам на нашей земле построили атомную станцию, и теперь наши дети болеют и наши родные умирают». Поэтому экологическая повестка тоже связана с темой Чернобыля и вообще с темой радиации.

Проблема собственной вины, о которой я говорила в связи с довоенным милитаризмом в Японии, имеет отношение к Америке, непосредственному виновнику бомбардировки, потому что персонаж Годзилла со временем перекочевал в Америку. Был фильм Роланда Эммериха 1998 года («Годзилла»), где монстр пробуждается не от американских ядерных испытаний, а от французских, во Французской Полинезии. Франция – крупнейшая европейская страна с атомной энергетикой. Я читала, что после Чернобыля в европейских газетах публиковали карты распространения радиации и люди боялись выходить на улицу, а во Франции в газетах публиковали карту, где радиация счастливым образом обходила границы этой страны, поскольку там действовало мощное атомное лобби, влиявшее на прессу. И через несколько месяцев начали возвращать из Японии, где более жесткий радикальный контроль, французское вино, и стало понятно, что и Францию эта чернобыльская радиация тоже не обошла.

Вообще французские испытания во Французской Полинезии – это тоже довольно малоизвестная и страшная страница европейской истории. На Таити уровень радиации в 500 раз превышал норму. В 2005 году вышел документальный фильм Blowing Up Paradise, который рассказывает обо всех этих событиях.

В некоторых источниках упоминается, что персонаж Годзилла был скопирован с другого американского монстра из фильма, который



«На берегу», режиссер Стэнли Крамер, 1959

«Хиросима моя любовь», режиссер Ален Рене, 1959

вышел чуть раньше, – «Чудовище с глубины 20 000 морских саженей» (1953). Там тоже проводят испытание ядерного оружия на севере, тоже некое хвостатое чудовище-динозавр, которому 100 миллионов лет, и он пробудился. Но надо сказать, что этот фильм довольно сильно отличается по месседжу. Он просто про чудовище вроде Кинг-Конга. Это чудовище тоже убивают при помощи радиации, и радиация здесь скорее дань приключенческому жанру.

Японская картина «Годзилла» выходила в американский прокат, и в Америке вскоре стали появляться собственные фильмы, в которых тоже страх перед радиацией, радиоактивной бомбой принимал форму огромного монстра. Нас на Земле пугают больше всего существа, которые меньше всего на нас похожи: ящеры, насекомые. Один из первых американских фильмов, очень похожий по месседжу на «Годзиллу», – «Они» (1954), где в результате ядерных испытаний в пустыне мутируют и вырастают до гигантских размеров муравьи. Очень страшный фильм снял режиссер Гордон Дуглас, который в 1945 году сделал картину «Первый янки в Токио» (First Yank Into Tokyo) про американского офицера. Ему делают пластическую операцию, чтобы он стал похож на японца и внедрился куда-то там в Японию, чтобы спасти из плена ученого.

В фильме «Они» полиция находит на ферме обезумевшую девочку, которая не может ничего сказать. На ферме лежат несколько трупов и очень много следов муравьиной кислоты. Фильму предшествует библейская цитата «Зверь станет править Землей». Интересно, что в Советском Союзе авария в Чернобыле значительно актуализировала библейский контекст. Как раз в том же самом интервью Алексиевич, о котором я уже упоминала, говорит о том, что многие люди стали ходить в церковь. В книге Щербака первая часть написана абсолютно советским человеком, который оперирует советской терминологией, а вторая часть 1988 года вся пронизана христианским религиозным мистицизмом, цитатами из Библии, из «Апокалипсиса». И совершенно понятно, что такой контекст тоже не случаен.

Ученый, который исследует муравьев в фильме «Они», произносит в финале фразу: «Когда человек вошел в атомную эру, он открыл дверь

в новый мир. Что нас ждет там, никто не может угадать». И примерно такой же текст в финале первой японской картины «Годзилла» произносит тот ученый, который переживает за ящера.

Так массовое кино в начале 1950-х годов говорит о вине, ответственности и страхе. И нам сегодняшним, живущим в постъядерную, постчернобыльскую эру, довольно трудно представить, какой подлинный ужас вызывала перспектива ядерной войны в 1950–1960-е годы, особенно после Карибского кризиса 1962 года, когда США разместили ядерные ракеты в Турции, а Советский Союз на Кубе. Название фильма Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» 1963 года высмеивает эти страхи, потому что можно увидеть здесь отсылку к названиям книг по популярной психологии вроде книги Дейла Карнеги «Как перестать беспокоиться и начать жить», будто можно перестать бояться атомной войны и спокойно начать с ней взаимодействовать. Про фильм Кубрика я даже не буду подробно говорить, потому что он слишком хорошо известен. В нем звучит мотив идиотизма, из-за которого война может стать необратимой.

Есть парный фильм к фильму Кубрика, и он не такой смешной, а как раз очень трагичный, – «Система безопасности» Сидни Люмета 1964 года, там атомная война начинается из-за ошибки в центре управления полетами. Из-за ошибки американский самолет отправляется бомбить Москву. Президент Америки, которого играет Генри Фонда, вступает в переговоры с руководителями Советского Союза, так же как это происходит в «Докторе Стрейнджлаве...», когда они не могут советскому министру обороны дозвониться и звонят в результате по омскому телефонному справочнику, потому что им удалось выяснить, что он где-то в Омске.

В фильме Федерико Феллини «Сладкая жизнь» (1960) профессор Штайнер – счастливый отец, муж, центральный персонаж интеллектуального кружка и ролевая модель главного героя – убивает себя и двух своих детей только из страха перед ядерным апокалипсисом. И хотя после выхода фильма итальянская критика писала, что самоубийство это слабо мотивировано и понадобилось только для того, чтобы подвести Марчелло к краю экзистенциальной пропасти, мотив ядерного апокалипсиса у Феллини скоро повторится. В «8½» режиссер Гвидо Ансельми работает над фильмом, в котором новый Ной строит космический корабль, чтобы спасти человечество от последствий атомной катастрофы.

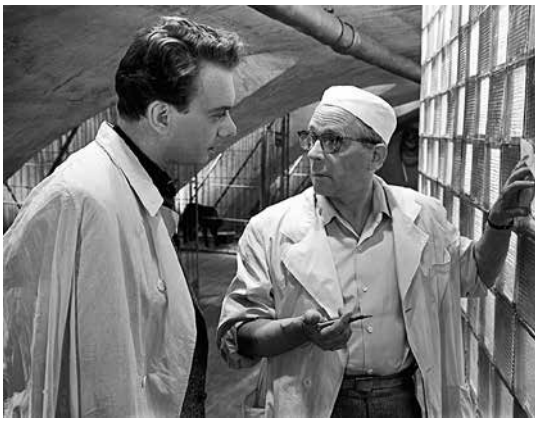
Разумеется, в японском авторском кино тоже существовала рефлексия на эту тему. У Куросавы в 1955 году был фильм «Я живу в страхе» – семейная драма про богатого промышленника, у которого после Хиросимы развилась болезненная радиофобия, он покупает землю, тратит огромные деньги на строительство бомбоубежища, а потом пытается свою семью переселить в Южную Америку, готов потратить на это все свое состояние, а его дети уже более прагматично относятся

к этому опыту: «Ну подумаешь, ну бомбардировки». Герой сходит с ума и в результате сжигает свой завод, чтобы он никому не достался. Были и другие известные в мире японские фильмы, сериалы на эту тему. Был мультфильм «Босоногий Гэн» 1983 года, который тоже в нашей стране многие люди видели и на многих он произвел впечатление.

Из менее известных картин можно назвать «Тайное действо за стенами» (1965) Кодзи Вакамацу. Это как бы японская полемика с фильмом «Хиросима, моя любовь», где тоже двое влюбленных, мужчина покрыт келоидными рубцами, потому что он пережил бомбардировку. Персонажи произносят поэтические тексты с политическим подтекстом: «Келоид стал частью меня. Через меня прошел поток радиации. И я – это Хиросима, я – это Япония». Такой японский ответ на европейский взгляд бомбардировок Хиросимы.

Один из самых впечатляющих примеров ужаса перед ядерной катастрофой в кинематографе – картина Стэнли Крамера «На берегу» 1959 года, очень высоко ценимая братьями Стругацкими. Они под ее впечатлением написали «Далекую радугу», Борис Стругацкий впоследствии был соавтором сценария фильма «Письма мертвого человека» (1986). «На берегу» – блокбастер. Мировая премьера на шести континентах, практически как происходит у фильмов студии Marvel. Грегори Пек приезжал на московскую премьеру, хотя она была закрытой – для высших партийных чинов и какой-то творческой интеллигенции, – в Доме кино. Тогда его уже назвали одним из самых важных фильмов в истории. Жуткая картина про то, как весь мир уничтожен в ядерной войне, осталась только Австралия, и там живут люди, которые ждут, что сейчас к ним тоже придут радиоактивные облака и всех уничтожат. Они, как в фильме «Меланхолия» Ларса фон Триера, сидят и ждут, что со дня на день прилетят эти облака. Причем страх перед радиацией и лучевой болезнью так силен, что многие персонажи совершают самоубийство. И в конце концов правительство начинает раздавать сильнодействующее снотворное, чтобы люди массово сами себя убивали, не дожидаясь, когда придут облака, все заболеют и умрут. И за несколько секунд до финальных титров на Земле больше не остается ни одного человека.

Возможно, отдельный интерес в этом контексте представляют фильмы, в которых такой страх проговаривается не напрямую, а обиняками. Неуловимо связан с идеей радиации еще один послевоенный нуар – «Мертв по прибытии» (1949) Рудольфа Матэ, бывшего оператора Уэллса, Дрейера, Рене Клера, Хичкока, Любича. Там главный герой – скромный нотариус, сбежавший от невесты в Сан-Франциско, – отравлен неким люминесцентным токсином, который создатели фильма в титрах называют реально существующим. Взятая у него кровь светится в пробирке. Врачи обещают ему несколько дней или часов жизни, а он мертвец с отсрочкой – как любой человек, отравленный высокими дозами радиации. (В сериале «Чернобыль» Легасов рассказывает Щербине, что будет происходить с людьми, которые получили высокую



«Девять дней одного года», режиссер Михаил Ромм, 1962

«Система безопасности», режиссер Сидни Люмет, 1964

дозу: у них наступит пару дней ремиссии, когда кажется, что болезнь отступает, а потом произойдет полное разрушение тканей, что мы и видим в одной из серий). И фильм «Мертв по прибытии» – о последнем путешествии мертвеца, похож на фильмы о радиации, на картину «В субботу» или на «Девять дней одного года» Михаила Ромма, где герой Алексея Баталова умирает от последствий облучения.

Естественно, сразу появились и какие-то попытки эту тему адаптировать и трактовать в комическом ключе. (Нельзя забывать, что и Человек-паук – подросток, которого кусает радиоактивный паук, – тоже появился в 1962 году в год Карибского кризиса. То есть это все постепенно проникало в массовую культуру.) Есть, например, фильм «Атомный парень» («Атомный ребенок») 1954 года с Микки Руни про двух друзей, которые гуляли по пустыне и вдруг увидели интересные пустые дома. Оказалось, что это военные построили дома для того, чтобы провести испытание и выяснить, как воздействует радиация на жилые помещения. Герои фильма оказываются в одном из этих домов в разгар испытаний. Герой Руни переживает удар, выживает и становится неким феноменом. Его друг, который под удар не попал, начинает продавать рекламные контракты с его участием. В общем, комедия. Но что удивительно, там довольно подробно показано, как именно проходят учения, как американская армия испытывает оружие. Представить, что нечто похожее могло бы появиться в фильме, снятом в Советском Союзе, тем более в комедии, совершенно невозможно, потому что все было засекречено. И в «Системе безопасности» Люмета, и в «Докторе Стрейнджлаве…» тоже невероятно подробно показываются военные технологии. Говорится, например, что скоро появятся беспилотники (1964 год), что скоро фотографии со спутников будут настолько точными, что мы сможем видеть волоски на голове у людей. (И тут вспоминаются мемуары Роджера Эберта, покойного американского кинокритика, который в 1969 году был на Московском фестивале и присутствовал на показе «Космической одиссеи» Кубрика. И выходя из зала, советские люди обсуждали эту технологию – компьютер HAL – как нечто реально существующее в Америке.)

«Завещание», режиссер Линн Литман, 1983

«Силквуд», режиссер Майк Николс, 1983

В Советском Союзе кинозрители были надежно защищены не только от погружения в бездны отчаяния, но и от какой бы то ни было попытки массовой культуры освоить эти страхи. Я уже упоминала картину Ромма «Девять дней одного года» – это, наверное, самый известный советский фильм о физиках-ядерщиках и радиации, о той жертве, которую физики-ядерщики приносят, работая не только над бомбой, но и над какими-то попытками мирным образом использовать эту технологию. Это менее панический фильм, никакого конца света в нем не наступает, просто человек погибает от мирного атома. Отец героя Баталова спрашивает у него, делал ли он бомбу, а сын отвечает, что делал и совершенно об этом не жалеет, потому что, если бы не сделали мы, сделали бы другие. И нас наши потомки поблагодарят за то, что мы это делали. В каком-то смысле он прав: мы редко вспоминаем о том, что последствием «холодной войны» было, в частности, то, что мы сейчас пользуемся мобильными телефонами, потому что это противостояние двух систем в Америке привело к тому, что стали очень много вкладывать денег в технологии, в том числе в спутниковую связь. Для потребителей это закончилось тем, что появились устройства, которыми мы все пользуемся.

Совсем завуалированно и в таком же рационально-гуманистическом ключе страх перед ядерной катастрофой возникает в картине «Визит вежливости» (1972), который снят Юлием Райзманом по сценарию Анатолия Гребнева, отца Александра Миндадзе. Герой – благородный морской офицер, который со своим кораблем пристал к берегам Италии и посещает вместе с девушкой-экскурсоводом Помпеи, видит этот разрушенный город после огромной катастрофы и под впечатлением от поездки пишет пьесу, в которой себя выводит чужестранцем, который пытается предупредить город об опасности. «Ваш Везувий – это же атомная бомба?» – спрашивает его режиссер любительского театра, который взял пьесу для постановки. «Это все, что угрожает человечеству», – отвечает герой. В вероятность войны офицер категорически не верит. Он считает, что социализм победит мирным путем, кстати, в отличие от персонажей Сидни Люмета, у которого в фильме есть ученый, считающий,

что «очень хорошо, что из-за ошибки в системе безопасности началась эта ядерная атака, потому что сами бы мы на это никогда не решились, а теперь мы уничтожим Москву, и наша капиталистическая система восторжествует, все равно какой ценой». Там ему возражает военный. Получается, что ястребом оказывается ученый, а голубем – военный.

Поскольку Япония пережила атомную бомбардировку, тотального уничтожения людей, как в фильме «На берегу», не случилось. Довольно быстро стали возникать попытки угадать, что же происходит за горизонтом атомной войны – какие антиутопии, рассказывающие о том, что случилось «после»? В 1951 году в Америке был снят фильм «Пятеро» про выживших после атомной войны. Сначала они плохо себя чувствуют, женщина теряет ребенка, которым она была беременна, но потом они как-то устраиваются, начинают сажать какие-то культуры и у них первый урожай. В общем, жизнь как-то начинает постепенно возрождаться. Один из героев уже знает симптомы лучевой болезни. Когда его спрашивают: «Откуда?», он говорит, что видел фотографии из Хиросимы. Сьюзен Зонтаг в упомянутом эссе говорит о том, что в некоторых фильмах-катастрофах возникает мотив Робинзона Крузо, нового возрождения после катастрофы.

Наверное, именно в этом каноне, если говорить о каноне, снято больше всего фильмов, особенно в 1980-е годы. Сначала мирная жизнь нескольких персонажей на фоне тревожных идущих в фоновом режиме новостей по телевизору. Потом ядерные удары, по-разному показанные, в том числе как в фильме «Терминатор», и потом безрадостные сцены разрухи и вырождения. Есть, например, американский фильм «Завещание» 1983 года, где после ядерного удара начинает постепенно разрушаться жизнь, комьюнити дичает и медленно вымирает от последствий лучевой болезни.

Есть довольно известный американский телевизионный фильм «На следующий день» (1983), который у нас показали по телевизору, когда началась разрядка, и там тоже довольно впечатляющая сцена самих разрушений. И после атомной войны появляются эпизоды, связанные с религиозным обращением, религия начинает играть все большую роль, как это случилось и после Чернобыля.

В этих фильмах акцент сделан на том, что происходит после, – на деградации человечества и на попытках людей оставаться людьми. И там тоже, как и в сериале «Чернобыль», есть элементы body horror, когда люди начинают болеть, разлагаться заживо. Наверное, самый мощный из этих трех фильмов – фильм BBC «Нити» 1984 года, снятый в лучших традициях британского реалистического телевидения. Он частично основан на более раннем британском фильме The War Game, который был сделан на двадцать лет раньше и был стилизован под документальное кино.

В финале «Нитей» появляется следующее поколение людей, родившихся после катастрофы, которые не столько мутировали физически, сколько культурно: у них очень усеченный, упрощенный английский

язык, да и прочие признаки одичания. Недавно я читала в англоязычной прессе о том, что этот фильм травмировал целое поколение британцев.

И, может быть, самый душераздирающий фильм на эту тему – анимационная картина, тоже британская, 1986 года «Когда дует ветер», где рассказывается про пару старичков, которые переживают ядерный взрыв, но существуют в логике прошлой войны. Они остаются в собственном доме и совершенно не понимают, не оценивают опасность адекватно, думая, что сейчас власти во всем разберутся, пришлют им помощь, но тоже постепенно умирают от лучевой болезни, вспоминая, как это было в прошлую войну, когда они прятались в бомбоубежища, а потом стали строить новую жизнь. Но здесь этого не происходит, и все заканчивается трагически.

Все эти фильмы демонстрируют, что концепции «хорошей доброй войны» больше не существует, «хорошей доброй войны» не будет. Любая война, которая начнется, будет плохой и последней.

Фильмы, связанные со страхом радиации, связаны со страхом именно военной угрозы. В мирном атоме угрозы не видели не только у нас, но и в Америке, и фильмов про мирный атом существует не так много. Возможно, самый известный из них – «Силквуд» 1983 года Майкла Николса, в котором Мерил Стрип играет реально существовавшую женщину. Она раскрыла и обнародовала нарушения на заводе по переработке плутония, а потом погибла в загадочной автокатастрофе. В этой картине показано, как работает человеческий фактор, потому что на заводе ужасные условия труда, очень плохо относятся к сотрудникам, главную героиню не пускают в отпуск. И эта постоянная нервотрепка и такое отношение становятся причиной сбоев и приводит к опасным авариям. Это отчасти то, что произошло в Чернобыле, где было сочетание факторов, но именно человеческий фактор тоже сыграл свою роль.

«Силквуд» – критика звериного капитализма, когда не заботятся о работниках. Там много нюансов. Например, второстепенная героиня, которая работает гримершей в морге, говорит героине Мерил Стрип: «Ко мне, да, привозят ваших. И я всегда могу по их виду понять, что они с вашего завода».

После Чернобыля стало очевидно, что «мирный атом» опасен, особенно в сочетании с человеческим неблагополучием. Через год после Чернобыля американский телеканал Fox запустил комедийный мультипликационный сериал «Симпсоны», где уже больше тридцати лет в заставке инспектор ядерной безопасности Спрингфилдской АЭС Гомер Симпсон вытряхивает из-за шиворота светящийся радиоактивный брусок. И если вы смотрели этот мультсериал, то знаете, что там довольно много связано с жизнью завода, которым тоже управляет алчный капиталист, совершенно не заботящийся о безопасности города и своих сотрудников.

Из недавних фильмов о радикальных производствах можно назвать картину Ребекки Злотовски «Гранд Централ» 2013 года, где

«Марс атакует!», режиссер Тим Бертон, 1996

«В субботу», режиссер, Александр Миндадзе, 2007

радиация становится тоже фоновой темой для запретной любви двух молодых людей, работников АЭС, которых сыграл Тахар Рахим и Леа Сейду. Там значительную часть экранного времени занимают разные манипуляции по дезинфекции. Цена ошибки на производстве высока, но не смертельна. Персонажи шутят все время про потерю здоровья, про бесплодие. Еще из недавнего – немецкий сериал для Netflix «Тьма», где действие происходит в трех временах, в том числе в 1986 году сразу после Чернобыля, тоже в маленьком городе, где в предыдущем временном пласте начинается строительство атомной станции. Примечательно, что в этом фильме играет Марк Вашке, который у Миндадзе играл в фильме «Милый Ханс, дорогой Петр».

Картин, рассказывающих о ядерном апокалипсисе, довольно много. У нас это «Письма мертвого человека» 1986 года, полемизирующие с картиной Крамера «На берегу», где одичавшие люди живут в каких-то нечеловеческих условиях. «Безумный Макс», тоже фильм про жизнь одичавших людей, снятый Джорджем Миллером дважды – в 1979 и 2015 годах. Хорошая новость заключается в том, что сегодня в массовой культуре, наверное, этого страха нет. Коллективное бессознательное человечества не порождает образов атомной войны. Картины тотального истребления стали объясняться чем-то иным. Есть нападение инопланетян, есть зомби-апокалипсис, как в «Войне миров Z» или в «Ходячих мертвецах». Есть смертоносные эпидемии, заражения. Есть очень мощная экологическая повестка, которая началась, наверное, с фильмом «Послезавтра» Эммериха или с «Годзиллы», о которой я упоминала. Есть необъяснимый апокалипсис в авторском кино, как в фильме Ульриха Кёлера «В моей комнате», который в прошлом году был показан в каннском «Особом взгляде». Там в какой-то момент герой просто едет по делам на машине, и все исчезают, никого больше нет, он остается один. Такова современная репрезентация апокалипсиса. То есть всё, уже не нужна никакая эпидемия или ядерная война для того, чтобы человечество по какой-то причине исчезло, а тот, кто случайно выжил, превратился в нового Робинзона. ◆

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2019 ГОД

Цифрами обозначен номер журнала

10 лучших фильмов года по версии журнала «Искусство кино» (Зара Абдуллаева, Егор Беликов, Евгений Гусятинский, Антон Долин, Евгений Майзель, Елена Стишова, Нина Цыркун, Алексей Филиппов) **11/12**

ВЕНЕЦИЯ-2019 ..... 9/10

Абдуллаева Зара. Рассказчик

Алферов Андрей. Китайский квартал

Андерссон Рой: «Практически каждый персонаж – это я». (*Беседу ведет Антон Долин.*)

Барбера Альберто: «Стриминг – это наше будущее». (*Беседу ведет Егор Беликов.)*

Беликов Егор. День Нептуна

Гулян Юлия. Эмансипе

Гусятинский Евгений. Разговор о погоде

Десятерик Дмитрий. ПТСР

Майзель Евгений. Стадия зеркала: VR и кино

Малюкова Лариса. Обольщение

Мамулия Дмитрий: «Ложные вопросы становятся подлинными только в России». (*Беседу ведет Зинаида Пронченко.*)

Мархоул Вацлав: «Насилие ради насилия – недостойная задача». (*Беседу ведет Антон Долин.*)

Марчелло Пьетро: «Человек – именно что остров». (*Беседу ведет Зинаида Пронченко.)*

Мизиано Виктор: «Мир рассыпался». (*Беседу ведет Зара Абдуллаева.*)

Плахов Андрей. Правда о Катрин

Пронченко Зинаида. Театр человеческих действий

Рутковский Вадим. Виртуальная реальность не кусается (*Venice VR*)

Семенчук Светлана. Внутреннее расследование

Солнце и море (Марина) / Sun & Sea (Marina). Опера-перформанс. Либретто

Таежная Алиса. Истории семьи Барбер (новое и избранное)

Хлебникова Вероника. Идущий через горы времени

Хлебникова Вероника. Рыцарь печального образа

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Алиев Тимур. Вытеснение покойных..... **1/2**

Барченков Дмитрий. Как они захотят **11/12**

Бектемиров Фарид. Срывая железные маски..... **11/12**

Беликов Егор. Лекарство против морщин..... **11/12**

Березин Олег. «Те(к)ст» для «Джокера» **11/12**

Богословская Кира. Зритель как автор **11/12**

Десятерик Дмитрий. Племя..... **1/2**

Долин Антон. Морская болезнь..... **11/12**

Ильина Ксения. Песни страха и бесстрашия: пришествие Shortparis.... **11/12**

Карась Алена. Манифест капитуляции..... **3/4**

Карцев Никита. Вещий Олег..... **1/2**

Карцев Никита. Страх **11/12**

Касьянова Ольга. Малышка на миллион (гривен)..... **1/2**

Коршунов Всеволод. Цифровой след **11/12**

Львов Константин. Много стука и ничего **3/4**

Майзель Евгений. Русское поле экспериментов – 2019. Серые зоны смерти **11/12**

Малюкова Лариса. Космос и море..... **1/2**

Малюкова Лариса. Семейное дело **11/12**

Пронченко Зинаида. Антиподы..... **11/12**

Пронченко Зинаида. Рифмы..... **11/12**

Против политического. «Круглый стол» на фестивале «Артдокфест»-2018. В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Виктория Белопольская, Алексей Вахрушев, Вадим Витовцев, Александр Зубовленко, Алиса Коваленко, Виталий Манский, Александр Марков, Нелли Муминова, Максим Поздоровкин, Альмира Сафи, Аудрюс Стонис, Ольга Суркова**..... **1/2**

Рутковский Вадим. Печаль побеждает счастье..... **11/12**

Сайфуллаева Нигина: «Каждая большая идея разбивается о живого человека». (*Беседу ведет Ольга Касьянова.)* **11/12**
Семенчук Светлана. Невеселая наука **1/2**
Сенченко Анастасия. Память, оглянись.. **1/2**
Сиривля Наталья. Разбитое стекло **1/2**
Спутницкая Нина. Полено **11/12**
Стишова Елена. Коляска **11/12**
Стишова Елена. Отражения **11/12**
Суркова Ольга. Молчание **1/2**
Суслин Виталий: «Вынужденное одиночество разрушает». (*Беседу ведет Жанна Васильева.*) **11/12**
Сухагузов Максим. Буря столетия **11/12**
Филиппов Алексей. Пять букв, первая «ж» **1/2**
Филиппов Алексей. Чувствительный милиционер в полицейском государстве **11/12**
Филиппова Анна. Седого графа сын побочный **11/12**
Хлебникова Вероника. Будьте реалистами, требуйте невозможного **11/12**
Хлебникова Вероника. Фейк-молебен **1/2**
Цыркун Нина. Не надо, не ищи Китая! **11/12**

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. Дебюты 5/6

Абдуллаева Зара. Чайка
Гореликов Андрей. Герой, живи
Гулян Юлия. Обычные
Десятерик Дмитрий. Дорога
Долин Антон. Последний учитель
Закревская Анна. Вдребезги
Касьянова Ольга. Темнота за фонарем
Корецкий Василий. Зритель вышел
Майзель Евгений. К радости
Малюкова Лариса. Эвакуатор
Москвитин Егор. Спасибо деду за беседу
Пронченко Зинаида. Квадратура лунки
Рутковский Вадим. Я-хоррор
Селезнев Максим. София, конец истории
Стишова Елена. Баллада о солдате
Таежная Алиса. Камера, в которой нет пленки
Таежная Алиса. Над пропастью на скейте
Филиппов Алексей. Танцуют одни
Филиппова Анна. Гордость и освобождение
Хлебникова Вероника. Видели ночь
Цыркун Нина. Измененные состояния
Шагельман Юлия. У него сердце
Щиголев Андрей. Под контролем

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. Тарантино 7/8

Алешичева Татьяна. Прекрасные и обреченные
Долин Антон. Охотник на бабочек
Захаров Дмитрий. Итальяно веро
Новое/старое кино. «Криминальное чтиво» 25 лет спустя. «Круглый стол» «ИК». В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Евгений Гусятинский, Антон Долин, Алексей Медведев, Нина Цыркун**
Поляринов Алексей. Чарли Мэнсон и дары смерти
Сенченко Анастасия. Обитатель и захватчик
Смолина Елена. Эффект наблюдателя
Филиппова Анна. Адреналин. Меланхолия
Цветков Алексей. Зеркало в конце пути
Цыркун Нина. Реликтовое излучение

ИМЕНА

АЛЕН ДЕЛОН **7/8**
Пронченко Зинаида. В главной роли
АЛЕКСАНДР РАСТОРГУЕВ **1/2**
Матвиенко Кристина. Не посторонние
Останина Евгения, Родкевич Зося: «Мы называем это: по-человечески». (*Беседу ведет Кристина Матвиенко.)*
МИХАИЛ УГАРОВ, ЕЛЕНА ГРЕМИНА **1/2**
Абдуллаева Зара – Матвиенко Кристина – Ковальская Елена. Разоружение
СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ **11/12**
Васильева Жанна. Однажды в картине

КРУПНЫЙ ПЛАН

«ДАУ», *режиссер Илья Хржановский*..... **3/4**

Абдуллаева Зара. Без названия

Бедерова Юлия. Доброе утро, культурный герой!

«Дау»: вместо путеводителя (Егор Беликов, Дмитрий Волчек, Евгений Гусятинский, Антон Долин, Никита Карцев, Лариса Малюкова, Наталия Пылаева, Вадим Рутковский)

Долин Антон. Сверхтекучесть.

Каледин Дмитрий. Краткая история института

Карцев Никита. Система зеркал

Смолина Александра. Раствориться в «Дау» следует полностью

Юргес Юрген. Черные ангелы

«Джокер», *режиссер Тодд Филлипс*..... **9/10**

Бектемиров Фарид. Готэм, обитель зла

Гореликов Андрей. Джокер между кино и цирком

Долин Антон. Апелляция

Сухагузов Максим. Предводитель волчьей стаи

Цветков Алексей. Хаос и анархия

Шорохова Татьяна. Улыбка Бэтмена

ПОСТДОК 1/2

Абдуллаева Зара. Соучастники

Аронсон Олег. Огонь и запрет

Баунов Александр. Усилие боли

Долин Антон. Старый Новый год

Краснов Кирилл. Перемены на Западном фронте

Манский Виталий. Книга перемен. (*Беседу ведет Виктор Матизен*.)

Петров Никита. Судебное шоу

Стишова Елена. Резня: текст и контекст

Хитров Антон. Спектакль и его зрители

Хлебникова Вероника. Не пикник

ПУБЛИКАЦИИ

Вертов Дзига: «Странно и страшно...» (*Предисловие, публикация и комментарии Светланы Ишевской и Кирилла Горячка.*)..... **1/2**

Гельман Александр. Таня, я и внутренний цензор..... **5/6**

«Годовщина Революции», *режиссер Дзига Вертов* **1/2**

Изволов Николай: «…Мы получили точный план фильма…» (*Беседу ведут Паулина Рейци и Янка Баркоши*.)

Изволов Николай. Режиссерский дебют Дзиги Вертова

Туровская Майя – Суркова Ольга. Письма..... **11/12**

Хилл Стивен П. Советская кинокритика. (*Перевод с английского и публикация Евгения Майзеля.*)..... **11/12**

РАЗБОРЫ

Алексиевич Светлана: «Наша культура – это рассказ о боли». *(Беседу ведет Игорь Сукманов.)* **11/12**

Артемьева Ольга. Мертвые среди нас..... **5/6**

Архипова Александра. Знакомьтесь, зомби – наш друг, родственник и враг..... **5/6**

Белопольская Виктория. Эпическая сила *(Амстердам-2018)*..... **1/2**

Власова Виолетта. Фантагонизмы..... **7/8**

Десятерик Дмитрий. Оптика опустошения..... **11/12**

Долин Антон. Почему «Чернобыль»?..... **11/12**

Долин Антон – Пепперштейн Павел. Расплавленный трон **7/8**

Закревская Анна. Весна, лето, осень, зима близко... и снова весна..... **7/8**

Казючиц Максим. Граница **1/2**

Капитонов Иван – Грязнов Владимир – Подгаевский Святослав. Страх и опыт..... **5/6**

Кувшинова Мария. Радиация и кино: как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу..... **11/12**

Локшин Борис. Три на два **1/2**

Майзель Евгений. Гейрхальтерланд **1/2**

Майзель Евгений. Кто здесь власть **7/8**

Минин Станислав. К вящей славе огненного бога **7/8**

Рутковский Вадим. Саркофаг **11/12**

Спутницкая Нина. Гоголиада, или Бег на месте..... **5/6**

Халл Люк. У грани небытия. (*Беседу ведет Антон Долин.*)..... **11/12**

Цыркун Сергей. Королевство прямых зеркал... **7/8**

Шагельман Юлия. Изобретение колеса..... **7/8**

Штейнман Мария. Лестница хаоса..... **7/8**

Эйдельман Тамара. С драконами или без ... **7/8**

РАЗБОРЫ. MARVEL 9/10

Брилев Арсений, Брилева Ольга. Дао говорящего енота

Галеев Кирилл. О, капитан! Мой капитан

Казючиц Максим. Боль и сплавы: Железный человек

Лаврецкий Никита. Краткая история юмора «Марвел»

Логинова Кристина. Каталог зла

Сенченко Анастасия. Трудно быть Тором

Спутницкая Нина. Прощай, бикини!

Филиппов Алексей. Большой взрыв

Хитров Антон. Восхождение фаната

Цыркун Нина. Мстители 4ever

РЕПЕРТУАР

Агафонов Михаэль. Последняя последняя девушка **5/6**
Алиев Тимур. Темное место **5/6**
Анастасьев Алексей. Цветной занавес *(«Оскар»-2019)* **3/4**
Барабанов Борис. Музыка Roma *(«Оскар»-2019)* **3/4**
Барченков Дмитрий. Сон о чем-то лучшем.... **5/6**
Беликов Егор. Крик мертвого петуха..... **5/6**
Биргер Георгий. Сила стандарта *(«Оскар»-2019)* **3/4**
Бугулов Максим. Когда куклы открывают глаза **5/6**
Быков Дмитрий. Пророк тревоги нашей.....**5/6**
Власова Виолетта. Верните мой 1983-й!..... **5/6**
Гулян Юлия. Атлас памяти *(Берлин-2019)* **3/4**
Гусятинский Евгений. Как все *(Берлин-2019)* **3/4**
Долин Антон. Андерграунд **5/6**
Казючиц Максим. Над вечным покоем... **5/6**
Комм Дмитрий. Черный кот хочет ваши глаза **5/6**
Лапид Надав: «Все проще, когда ты на Луне» *(Берлин-2019)*. (*Беседу ведет Егор Беликов.)* **3/4**
Латышева Марина. Перебои с сиянием.. **5/6**
Локшин Борис. Сердце вице-президента *(«Оскар»-2019)* **3/4**
Луговой Станислав. Древо смерти **5/6**
Луговой Станислав. It's a miracle *(«Оскар»-2019)* **3/4**
Магера Юлия. Магия глаз **5/6**
Майзель Евгений. Лучший из миров *(Берлин-2019)* **3/4**
Малюкова Лариса. Степь *(Берлин-2019)* . **3/4**
Медведев Алексей. С любовью и всякой мерзостью *(Берлин-2019)* **3/4**
Москвитин Егор. Лицо с инстаграмом *(Берлин-2019)* **3/4**
Плахов Андрей. По воле Бога и дьявола *(Берлин-2019)* **3/4**
Пронченко Зинаида. Попытка амнезии *(Берлин-2019)* **3/4**
Рождественская Ксения. В лесу раздавался **5/6**
Салтыков Денис. Двойное очищение **5/6**
Соколов Дмитрий. Возвращение младенца **5/6**
Спутницкая Нина. Звоните Паркеру *(«Оскар»-2019)* **3/4**
Стишова Елена. Женская Голгофа *(Берлин-2019)* **3/4**
Сукманов Игорь. Через время, через расстояния *(Берлин-2019)* **3/4**
Таежная Алиса. Ад цвета крови и кирпича **5/6**
Филиппов Алексей. Джалло ты мое луковое **5/6**
Филиппов Алексей. Шиномонтаж *(«Оскар»-2019)* **3/4**
Хлебникова Вероника. Жили-были *(Берлин-2019)* **3/4**
Хлебникова Вероника. Непринуждение к полу *(Берлин-2019)* **3/4**
Цыркун Нина. «Оскар»-2019: limited edition *(«Оскар»-2019)* **3/4**
Шанелек Ангела: «Моя работа – объяснить самой себе, что я чувствую» *(Берлин-2019)*. (*Беседу ведет Зинаида Пронченко*.) **3/4**
Шаповал Александра. Духи прошлого и миражи настоящего **5/6**

РЕПЕРТУАР. Канны 7/8

Абдуллаева Зара. Несогласные
Беликов Егор. Жанна де Пранк
Василенко Андрей. Темное отчаяние
Гулян Юлия. Успеть на поминки
Долин Антон. Горизонт
Захаров Владимир. Невидимый нож
Карахан Лев. Сознательный отказчик
Карцев Никита. Зазор
Карцев Никита. Пустота

Катаев Денис. Расскажи мне про Австралию
Кувшинова Мария. Взгляд Эвридики
Малюкова Лариса. Ваш звонок очень...
Москвитин Егор. Только *Vogue* простит
Плахов Андрей. Всё о Педро
Пронченко Зинаида. Не в своей шкуре
Рутковский Вадим. Долгие проводы, лишние слезы
Смолина Елена. Право голодных
Стишова Елена. Простым и нежным взором
Филиппов Алексей. Как в вуду глядел
Хлебникова Вероника. Воля к телу

ЧТЕНИЕ

Головченко Серафима. Чупакабра..... **1/2**
Зубров-Андреев Тимофей. Голос..... **3/4**
Меликова Анна. Ще ні..... **5/6**
Обломский Иван. Кайф красивая синдзю **9/10**
Пепперштейн Павел. Сказка о потерянном времени..... **7/8**
Пряжко Павел. Горький аэропорт..... **1/2**

ФИЛЬМЫ, СЕРИАЛЫ, СПЕКТАКЛИ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИК» В 2019 ГОДУ

«13 дней (Процесс по делу «Промпартии»)» (Антон Долин) **1/2**
«7915 километров» (7915 Km) (Евгений Майзель) **1/2**
«235 000 000» («Здесь и теперь») **1/2**
«Аванпост» (Егор Беликов) **11/12**
«Астрал» *(Insidious)* (Максим Бугулов) **5/6**
«Атлантида» (Дмитрий Десятерик)..... **9/10**
«Атлантика» *(Atlantique)* (Антон Долин) **7/8**
«Атлантики» *(Atlantiques)* (Антон Долин) ...**7/8**
«Атомный парень» *(The Atomic Kid)* (Мария Кувшинова) **11/12**
«Аустерлиц» (Олег Аронсон; беседа со студентами-киноведами) **1/2**
«Барокко», *спектакль театра «Гоголь-центр», автор Кирилл Серебренников* (Александр Баунов) **1/2**
«Белая мама» (Кристина Матвиенко **1/2**
Евгения Останина – Зося Родкевич – Кристина Матвиенко) **1/2**
«Беловы» (Олег Аронсон; беседа со студентами-киноведами) **1/2**
«Белокурая Венера» *(Blonde Venus)* (Мария Кувшинова) **11/12**
«Беспечный ездок» *(Easy Rider)* (Нина Цыркун) **7/8**
«Бесславные ублюдки» *(Inglourious Basterds)* (Антон Долин) **7/8**
«Бешеные псы» *(Reservoir Dogs)* (Антон Долин)..... **7/8**
«Билли и Чак» *(Billy & Chuck)* (Тимур Алиев) **5/6**
«Бог существует, ее имя – Петруния» *(Gospod postoi, imeto i› e Petrunija)* (Елена Стишова **3/4**
Вероника Хлебникова)..... **3/4**
«Богемская рапсодия» *(Bohemian Rhapsody)* (Станислав Луговой) **3/4**
«Боль и слава» *(Dolor y gloria)* (Егор Беликов **11/12**
Андрей Плахов) **7/8**
«Большая поэзия» (Зинаида Пронченко) **11/12**
«Брачная история» *(Marriage Story)* (Алиса Таежная) **9/10**
«Бык» (Юлия Шагельман) **5/6**
«Бэтмен» *(Batman)* (Фарид Бектемиров) . **9/10**
«Бэтмен возвращается» *(Batman Returns)* (Фарид Бектемиров)..... **9/10**
«Бэтмен: Начало» *(Batman Begins)* (Фарид Бектемиров)..... **9/10**
«Бэтмен и Робин» *(Batman & Robin)* (Фарид Бектемиров)..... **9/10**
«Бэтмен навсегда» *(Batman Forever)* (Фарид Бектемиров)..... **9/10**
«Варда глазами Аньес» *(Varda par Agnès)* (Алексей Филиппов)..... **11/12**
«Вий» (Нина Спутницкая) **5/6**
«Величайшее шоу мира» *(The Greatest Show on Earth)* (Андрей Гореликов) .. **9/10**
«Венгрия 2018» *(Hungary 2018)* (Виктория Белопольская)..... **1/2**
«Верность» (Антон Долин..... **11/12**
Нигина Сайфуллаева – Ольга Касьянова)..... **11/12**
«Вечерняя земля» *(Abenland)* (Евгений Майзель) **1/2**
«Вечный свет» *(Lux Æterna)* (Егор Беликов)..... **7/8**

«Визит вежливости» (Мария Кувшинова) **11/12**

«Виновный» *(Den skyldige)* (Анна Закревская) **5/6**

«Власть» *(Vice)* (Борис Локшин) **3/4**

«Водяные лилии» *(Naissance des pieuvres)* (Мария Кувшинова) **7/8**

«Возвращение» (Лариса Малюкова) **11/12**

«Воспоминания об убийстве» *(Salinui chueok)* (Владимир Захаров) **7/8**

«В плену города грез» («Здесь и теперь») **1/2**

«Все пылает» (Дмитрий Десятерик) **1/2**

«В субботу» (Мария Кувшинова) **11/12**

«Вторжение» (Всеволод Коршунов) **11/12**

«Вторжение динозавра» *(Gwoemul)* (Владимир Захаров) **7/8**

«Вымытые» *(Angeschwemmt)* (Евгений Майзель) **1/2**

«Гив ми либерти» *(Give me liberty)* (Юлия Гулян) **7/8**

«Гоголь», *ТВ* (Нина Спутницкая) **5/6**

«Гоголь. Начало» (Нина Спутницкая) **5/6**

«Год после Дайтона» *(Das Jahr nach Dayton)* (Евгений Майзель) **1/2**

«Годзилла» *(Gojira)* (Мария Кувшинова) .. **11/12**

«Годовщина Революции» (Николай Изволов **1/2**
Николай Изволов – Паулина Рейци, Янка Баркоши **1/2**
Евгений Майзель) **11/12**

«Голова. Два уха» (Елена Стишова) **11/12**

«Горизонт» (Евгений Майзель) **11/12**

«Горничная» *(La camarista)* (Зара Абдуллаева) **5/6**

«Государственный чиновник» (Антон Долин) **1/2**

«Гранд Централ» *(Grand Central)* (Мария Кувшинова) **11/12**

«Грех» *(Il Peccato)* (Вероника Хлебникова) **11/12**

«Давай разведемся» (Юлия Гулян) **5/6**

«Дау» (Зара Абдуллаева **3/4**
Зара Абдуллаева **11/12**
Юлия Бедерова **3/4**
Антон Долин **3/4**
Дмитрий Каледин **3/4**
Никита Карцев **3/4**
Александра Смолина **3/4**
Юрген Юргес) **3/4**

«Дау» («Вместо путеводителя»: Егор Беликов, Дмитрий Волчек, Евгений Гусятинский, Антон Долин, Никита Карцев, Лариса Малюкова, Наталия Пылаева, Вадим Рутковский) **3/4**

«Девять дней одного года» (Мария Кувшинова) **11/12**

«Дельта» (Дмитрий Десятерик) **1/2**

«День отца» *(Father›s Day)* (Виолетта Власова) **5/6**

«День Победы» (Олег Аронсон; беседа со студентами-киноведами **1/2**
Виктория Белопольская) **1/2**

«Джанго» *(Django)* (Дмитрий Захаров) **7/8**

«Джанго освобожденный» *(Django Unchained)* (Антон Долин **7/8**
Дмитрий Захаров) **7/8**

«Джеки Браун» *(Jackie Brown)* (Антон Долин) **7/8**

«Джокер» *(Joker)* (Фарид Бектемиров **9/10**
Андрей Гореликов **9/10**
Антон Долин **9/10**
Максим Сухагузов **9/10**
Алексей Цветков **9/10**
Татьяна Шорохова **9/10**
Нина Цыркун) **11/12**

«Дикая жизнь» *(Wildlife)* (Анна Филиппова) **5/6**

«Дни жатвы» *(Days of Heaven)* (Лев Карахан) **7/8**

«Добро пожаловать в Энурмино!» («Здесь и теперь») **1/2**

«Домашние игры» (Ольга Касьянова) **1/2**

«Дом 7 по Черри Лейн» *(Jìyuántái qihào)* (Евгений Гусятинский **11/12**
Лариса Малюкова) **9/10**

«Дом братства» *(Frat House)* (Максим Сухагузов) **9/10**

«Дом Дугина» (Евгений Майзель) **11/12**

«Домой» *(«Додому» / Evge)* (Дмитрий Десятерик) **5/6**

«Дорожное приключение» *(Road Trip)* (Максим Сухагузов) **9/10**

«Другой» *(The Hole in the Ground)* (Тимур Алиев) **5/6**

«Думы столетних» («Здесь и теперь») **1/2**

«Дылда» (Никита Карцев) **7/8**

«Едоки картофеля» (Виктория Белопольская **1/2**
Наталья Сиривля) **1/2**

«Если Бил-стрит могла бы заговорить» *(If Beale Street Could Talk)* (Алексей Анастасьев) **3/4**

«Жмурки» («Здесь и теперь») **7/8**

«За вратами» *(Beyond the Gates)* (Виолетта Власова) **5/6**

«Заклятие» *(The Conjuring)*, *франшиза* (Максим Бугулов) **5/6**

«Замша» («Оленья кожа», *Le daim*) (Зинаида Пронченко) **7/8**

«Звезда родилась» *(A Star Is Born)* (Георгий Биргер) **3/4**

«Звонок» *(Ringu)* (Юлия Магера) **5/6**

«Здравствуйте, родные» (Лариса Малюкова) **11/12**

«Зеленая книга» *(Green Book)* (Алексей Филиппов) **3/4**

«Золотая перчатка» *(Der goldene Handschuh)* (Алексей Медведев) **3/4**

«Игра престолов» *(Game of Thrones)* (Виолетта Власова **7/8**
Антон Долин – Павел Пепперштейн .. **7/8**
Анна Закревская **7/8**
Евгений Майзель **7/8**
Станислав Минин **7/8**
Сергей Цыркун **7/8**
Юлия Шагельман **7/8**
Мария Штейнман **7/8**
Тамара Эйдельман) **7/8**

«Извините, мы вас не застали» *(Sorry We Missed You)* (Лариса Малюкова) **7/8**

«Квадрат» (Евгений Майзель) **5/6**

«Керосин» (Елена Стишова) **11/12**

«К звездам» *(Ad Astra)* (Егор Беликов) ... **9/10**

«Кладбище домашних животных» *(Pet Sematary)*, *реж. Кевин Колш, Деннис Уидмайер* (Дмитрий Быков **5/6**
Марина Латышева) **5/6**

«Книга моря» («Здесь и теперь» **1/2**
Лариса Малюкова) **1/2**

«Когда дует ветер» *(When the Wind Blows)* (Мария Кувшинова) **11/12**

«Коко-ди Коко-да» *(Koko-di Koko-da)* (Егор Беликов) **5/6**

«Колокол Чернобыля» (Дмитрий Десятерик) **11/12**

«Криминальное чтиво» *(Pulp Fiction)* (Антон Долин **7/8**
«Здесь и теперь») **7/8**

«Кровавая барыня» (Сергей Цыркун) **7/8**

«Кроссворд» (Алексей Филиппов) **1/2**

«Куратор» (Андрей Щиголев) **5/6**

«К чуду» *(To the Wonder)* (Лев Карахан) **7/8**

«Лай собак вдалеке» *(The Distant Barking of Dogs)* (Никита Карцев) **1/2**

«Легенда о демонической кошке» *(Yao mao zhuan)* (Дмитрий Комм) **5/6**

«Лето 1984-го» *(Summer of 84)* (Дмитрий Барченков **5/6**
Виолетта Власова) **5/6**

«Лола живая картошка» *(Lola the Living Potato)* (Лариса Малюкова) **11/12**

«Майдан» (Олег Аронсон; беседа со студентами-киноведами) **1/2**

«Мальчик русский» (Елена Стишова) **5/6**

«Мальчишник в Вегасе» *(The Hangover)* (Максим Сухагузов) **9/10**

«Мальчишник-2: Из Вегаса в Бангкок» *(The Hangover Part II)* (Максим Сухагузов) **9/10**

«Мальчишник: Часть III» *(The Hangover Part III)* (Максим Сухагузов) **9/10**

«Малышка зомби» *(Zombi Child)* (Алексей Филиппов) **7/8**

«Манифест» (Евгений Майзель) **11/12**

«Мартин Иден» *(Martin Eden)* (Пьетро Марчелло – Зинаида Пронченко **9/10**
Вероника Хлебникова) **9/10**

«Матиас и Максим» *(Matthias et Maxime)* (Денис Катаев) **7/8**

«Мафия уже не та, что раньше» *(La mafi a non è più quella di una volta)* (Вероника Хлебникова) **9/10**

«Мектуб, моя любовь: Интермеццо» *(Mektoub, My Love: Intermezzo)* (Вероника Хлебникова) **7/8**

«Мектуб, моя любовь: Песнь первая» *(Mektoub, My Love: Canto Uno)* (Вероника Хлебникова) **7/8**

«Мертв по прибытии» *(D.O.A.)* (Мария Кувшинова) **11/12**

«Мертвая тишина» *(Dead Silence)* (Максим Бугулов) **5/6**

«Мертвые души» *(Dead Souls)* (Вероника Хлебникова) **1/2**
«Мертвые не умирают» *(The Dead Don't Die)* (Вадим Рутковский) **7/8**
«Мир полон тайн» *(The World is Full of Secrets)* (Ольга Касьянова)..... **5/6**
«Мне плевать, если мы войдем в историю как варвары» *(Îmi este indiferent daca în istorie vom intra ca barbari)* (Елена Стишова)..... **1/2**
«Мой папа Чингисхан» («Здесь и теперь»)..... **1/2**
«Молодой Ахмед» *(Le jeune Ahmed)* (Никита Карцев).....**7/8**
«Молчание» *(Silence)* (Лев Карахан) **7/8**
«Монстры.» *(Monstri.)* (Алексей Филиппов) **5/6**
«Мстители» («Разборы. Marvel»: Арсений Брилев, Ольга Брилева **9/10**
Кирилл Галеев.....**9/10**
Максим Казючиц **9/10**
Никита Лаврецкий.....**9/10**
Кристина Логинова **9/10**
Анастасия Сенченко **9/10**
Нина Спутницкая **9/10**
Алексей Филиппов.....**9/10**
Антон Хитров **9/10**
Нина Цыркун **9/10**
«Мы» *(Us)* (Антон Долин **5/6**
Алексей Филиппов) **11/12**
«Мысленный волк» (Никита Карцев) **11/12**
«Мэнди» *(Mandy)* (Ксения Рождественская)..... **5/6**
«На берегу» *(On the Beach)* (Мария Кувшинова) **11/12**
«Надо мною солнце не садится» (Егор Москвитин)..... **5/6**
«Наш новый президент» *(Our New President)* («Здесь и теперь» **1/2**
Вероника Хлебникова).....**1/2**
«Наша Африка» («Здесь и теперь»)..... **1/2**
«Невеста» (Нина Спутницкая) **5/6**
«Некто Паша Богуславский» (Лариса Малюкова) **11/12**
«Ненавистный: Джи Джи Аллин и убийца наркоманов» *(Hated: GG Allin & the Murder Junkies)* (Максим Сухагузов) **9/10**
«Непотопляемые» *(Le grand bain)* (Зинаида Пронченко)..... **5/6**
«Новый Свет» *(The New World)* (Лев Карахан).....**7/8**
«Ночная смена» (Александр Гельман)..... **5/6**
«О бесконечности» *(Om det oändliga)* (Зара Абдуллаева **9/10**
Зара Абдуллаева **11/12**
Рой Андерссон – Антон Долин) **9/10**
«Обстоятельства места и времени» (Анастасия Сенченко) **1/2**
«Овдовевшая ведьма» *(Bei fang yi pian cang mang)* (Александра Шаповал) ... **5/6**
«Одесса» (Вадим Рутковский) **11/12**
«Однажды... в Голливуде» *(Once Upon a Time... in Hollywood)* (Антон Долин...**7/8**
Антон Долин **11/12**
«Здесь и теперь» **7/8**
Елена Смолина.....**7/8**
Анна Филиппова) **7/8**
«Однажды в Трубчевске» (Елена Стишова).....**7/8**
«Озеро Нигде» *(Lake Nowhere)* (Виолетта Власова) **5/6**
«Окча» *(Okja)* (Владимир Захаров) **7/8**
«Омерзительная восьмерка» *(The Hateful Eight)* (Антон Долин.....**7/8**
Дмитрий Захаров) **7/8**
«Она» *(She)* (Мария Кувшинова) **11/12**
«Они» *(Them!)* (Мария Кувшинова).....**11/12**
«Они никогда не станут старше» *(They Shall Not Grow Old)* (Кирилл Краснов)..... **1/2**
«Оно» *(It), реж. Андрес Мускетти* (Марина Латышева..... **5/6**
Андрей Гореликов) **9/10**
«Осколки звезд сорвутся с неба и исчезнут» (Тимур Алиев) **1/2**
«Офицер и шпион» *(J'accuse)* (Зинаида Пронченко) **9/10**
«Папа, сдохни» (Андрей Гореликов)..... **5/6**
«Паразиты» *(Gisaengchung)* (Елена Смолина).....**7/8**
«Парфенон» *(Partenonas)* (Андрей Алферов) **9/10**
«Пиковая дама: Черный обряд» (Нина Спутницкая)..... **5/6**
«Пила» *(Saw), франшиза* (Максим Бугулов) **5/6**
«Пираньи Неаполя» *(La paranza dei bambini)* (Егор Москвитин) **3/4**
«Пирсинг» *(Piercing)* (Алексей Филиппов)...**5/6**

«Пистолет для Ринго» *(Una pistola per Ringo)* (Дмитрий Захаров) **7/8**

«По воле божьей» *(Grâce à Dieu)* (Андрей Плахов) **3/4**

«Пограничный барьер» *(Die bauliche Maßnahme)* (Евгений Майзель) **1/2**

«Поезд-призрак» *(Ghost Train)* (Тимур Алиев) **5/6**

«Поиск» *(Searching)* (Василий Корецкий) **5/6**

«Показательный процесс: История Pussy Riot» *(Pussy Riot: A Punk Prayer* («Здесь и теперь»)..... **1/2**

«Полупроводник» (Евгений Майзель) **11/12**

«Полуночный ковбой» *(Midnight Cowboy)* (Нина Цыркун) **7/8**

«Порог» (Дмитрий Десятерик) **11/12**

«Портрет девушки в огне» *(Portrait de la jeune fille en feu)* (Мария Кувшинова) **7/8**

«Португалка» *(A Portuguesa)* (Евгений Майзель) **3/4**

«Последнее искушение Христа» *(The Last Temptation of Christ)* (Лев Карахан) **7/8**

«Правда» *(La vérité)* (Андрей Плахов) **9/10**

«Праздник» (Константин Львов)..... **3/4**

«Преступный человек» *(The Criminal Man)* (Дмитрий Мамулия – Зинаида Пронченко **9/10**
Светлана Семенчук) **9/10**

«Приближение к Апокалипсису» (Дмитрий Десятерик) **11/12**

«Призрак оперы» *(The Phantom of the Opera; 1925)* (Андрей Гореликов)..... **9/10**

«Припять» *(Pripyat)* (Евгений Майзель) .. **1/2**

«Прогульщики» *(Shirkers)* (Алиса Таежная) **5/6**

«Проклятый хомус» (Вадим Рутковский) ... **5/6**

«Простой карандаш» (Нина Спутницкая)..... **11/12**

«Процесс» *(The Trial)*, *реж. Сергей Лозница* (Антон Долин) **1/2**

«Прощай, сын мой» *(Di jiu tian chang)* (Игорь Сукманов)..... **3/4**

«Пуповина» (Лариса Малюкова)..... **11/12**

«Пустоши» *(Badlands)* (Лев Карахан)..... **7/8**

«Путин. Високосный год» (Зара Абдуллаева..... **1/2**
Виталий Манский – Виктор Матизен)... **1/2**

«Пятеро» *(Five)* (Мария Кувшинова) **11/12**

«Разум» *(Reason)* (Виктория Белопольская)..... **1/2**

«Раскрашенная птица» *(The Painted Bird)* (Вацлав Мархоул – Антон Долин) ... **9/10**

«Реинкарнация» *(Hereditary)* (Станислав Луговой)..... **5/6**

«Родина – это пространство во времени» *(Heimat ist ein Raum aus Zeit)* (Вероника Хлебникова) **3/4**

«Рома» *(Roma)* (Борис Барабанов) **3/4**

«Русалка. Озеро мертвых» (Нина Спутницкая)..... **5/6**

«Ручной» (Лариса Малюкова) **11/12**

«Свидетели Путина» (Зара Абдуллаева... **1/2**
Виталий Манский – Виктор Матизен) .**1/2**

«Свистуны» *(La Gomera)* (Зара Абдуллаева) **7/8**

«Свобода» *(Liberté)* (Андрей Василенко)...**7/8**

«Святая кровь» *(Santa Sangre)* (Андрей Гореликов) **9/10**

«Сдавайся и расплатись» *(La resa dei conti)* (Дмитрий Захаров)..... **7/8**

«Седьмой пробег по контуру Земного шара» (Елена Стишова..... **11/12**
Суслин Виталий – Жанна Васильева).. **11/12**

«Середина 90-х» *(Mid90s)* (Алиса Таежная) **5/6**

«Силквуд» *(Silkwood)* (Мария Кувшинова)..... **11/12**

«Синонимы» *(Synonymes)* (Надав Лапид – Егор Беликов..... **3/4**
Зинаида Пронченко) **3/4**

«Система безопасности» *(Fail-Safe)* (Мария Кувшинова) **11/12**

«Сияние» *(The Shining)* (Дмитрий Быков) .. **5/6**

«Сквозь снег» *(Snowpiercer)* (Владимир Захаров) **7/8**

«Скрытая жизнь» *(A Hidden Life)* (Лев Карахан)..... **7/8**

«Слава», *спектакль БДТ, реж. Константин Богомолов* (Алена Карась) **3/4**

«Слишком стар, чтобы умереть молодым» *(Too Old to Die Young)*, *TB* (Егор Москвитин)..... **7/8**

«Сложноподчиненное» (Антон Долин)... **5/6**

«Смертенепроницаемый» (**«Доказательство смерти»**, *Death Proof)* (Антон Долин).... **7/8**

«Смерть нам к лицу» (Нина Цыркун)..... **11/12**

«Соберись перед прыжком» *(Minding the Gap)* (Алиса Таежная) **5/6**
«Солдат и смерть» (Лариса Малюкова) ... **1/2**
«Сорванец» *(Tomboy)* (Мария Кувшинова) ... **7/8**
«София-Антиполис» *(Sophia Antipolis)* (Максим Селезнев) **5/6**
«Спасибо» (Тимур Алиев) **1/2**
«Старая закалка» *(Old School)* (Максим Сухагузов) **9/10**
«Старше на 10 минут» («Здесь и теперь») .. **1/2**
«Стена» *(D is for Division)* (Максим Казючиц) **1/2**
«Сувенир» *(The Souvenir)* (Юлия Гулян) ... **3/4**
«Судная ночь» *(The Purge)*, *франшиза* (Денис Салтыков) **5/6**
«Сумма» (Виктория Белопольская) **1/2**
«Счастливого дня смерти» *(Happy Death Day)* (Дмитрий Соколов) **5/6**
«Счастливого нового дня смерти» *(Happy Death Day 2U)* (Дмитрий Соколов) **5/6**
«Сын» («Здесь и теперь» **1/2**
Ольга Суркова) **1/2**
«Т-34» (Егор Беликов) **11/12**
«Тайна печати дракона» (Фарид Бектемиров) **11/12**
«Текст» (Дмитрий Барченков) **11/12**
«Темный рыцарь» *(The Dark Knight)* (Фарид Бектемиров) **9/10**
«Тиннитус» (Евгений Майзель) **11/12**
«Т(о)варищи на века, том 1» *(Best F(r)*iends: Volume 1) (Нина Цыркун) **5/6**
«Т(о)варищи на века, том 2» *(Best F(r)*iends: Volume 2) (Нина Цыркун) **5/6**
«Тонкая красная линия» *(The Thin Red Line)* (Лев Карахан) **7/8**
«Тот, кто получает пощечины» *(He Who Gets Slapped)* (Андрей Гореликов) ... **9/10**
«Тридцать» *(Dreissig)* (Вероника Хлебникова) **5/6**
«Три одинаковых незнакомца» *(Three Identical Strangers)* (Борис Локшин) .. **1/2**
«Три сестры» (Лариса Малюкова) **11/12**
«Туки Буки» (**«Путь гиены»**, *Touki Bouki)* (Антон Долин) **7/8**
«Убить Билла» *(Kill Bill)* (Антон Долин)..... **7/8**
«Узы» (Лариса Малюкова) **11/12**
«Уроки мужества» («Здесь и теперь» **1/2**
Светлана Семенчук) **1/2**
«Француз» (Анна Филиппова) **11/12**
«Хелтер Скелтер» *(Helter Skelter)*, *ТВ* (Нина Цыркун) **7/8**
«Хлеб наш насущный» *(Unser täglich Brot)* (Евгений Майзель) **1/2**
«Ходячие мертвецы» *(The Walking Dead)*, *ТВ* (Максим Казючиц) **5/6**
«Хроники ртути» *(Quicksilver Chronicles)* (Елена Стишова) **11/12**
«Хэллбой» *(Hellboy)* (Алиса Таежная) **5/6**
«Хэллоуин» *(Halloween)*, *реж. Дэвид Гордон Грин* (Михаэль Агафонов) **5/6**
«Хэллоуин» *(Halloween)*, *реж. Джон Карпентер* (Михаэль Агафонов) **5/6**
«Царство небесное» *(Kingdom of Heaven)* (Сергей Цыркун) **7/8**
«Цинк (Zn)», *спектакль Государственного молодежного театра Литвы и театра Meno Fortas, реж. Эймунтас Някрошюс* (Вадим Рутковский) **11/12**
«Человек-паук: через вселенные» *(Spider-Man: Into the Spider-Verse)* (Нина Спутницкая) **3/4**
«Чердак-андеграунд» (Евгений Майзель) .. **5/6**
«Чернобыль» *(Chernobyl)*, *ТВ* (Светлана Алексиевич – Игорь Сукманов **11/12**
Антон Долин **11/12**
Мария Кувшинова **11/12**
Люк Халл – Антон Долин)..... **11/12**
«Чернобыль – 2001 – Завещание» (Дмитрий Десятерик) **11/12**
«Чернобыль. Тризна» (Дмитрий Десятерик) **11/12**
«Шторм», *ТВ* (Максим Сухагузов) **11/12**
«Эма» *(Ema)* (Юлия Гулян) **9/10**
«Эпидемия. Вонгозеро» (Ольга Артемьева) **5/6**
«Я была дома, но» *(Ich war zuhause, aber)* (Евгений Гусятинский **3/4**
Ангела Шанелек – Зинаида Пронченко) **3/4**
«Я живу в страхе» *(Ikimono no kiroku)* (Мария Кувшинова) **11/12**
«Яйцо» *(Öndög)* (Лариса Малюкова) **3/4**
Sheena667 (Лариса Малюкова) **5/6**
Through the Night (Тимур Алиев) **5/6**

SUMMARY

IK top ten list.

Oleg Berezin
Text/Test for Joker
2019 returns on cinema theatres market et al.

Anton Dolin
Seasickness
Review of Nigina Sayfullaeva's FIDELITY (Russia).

Nigina Sayfullaeva:
«Any great idea is broken when coming across a human being»
Conversed by Olga Kasyanova.

Nikita Kartsev
Dismay
Review of Valeria Gai Germanika's IMAGINARY WOLF (Russia).

Nina Sputnitskaya
Log
Review of Natalya Nazarova's THE PENCIL (Russia).

Elena Stishova
Reflections
Review of Yusup Razykov's KÉROSÉNE (Russia).

Zinaida Pronchenko
Rhymes
Review of Alexandre Lungin's GREAT POETRY (Russia).

Nina Tsyrkun
Don't, don't quest China!
Review of Boris Gouts' WE LOOK GOOD IN DEATH (Russia).

Elena Stishova
Carriage
Review of Vitaly Suslin's SEVEN LAPS AROUND THE GLOBE (Russia).

Vitaly Suslin:
«Forced solitude ruins»
Conversed by Jeanna Vasilyeva.

Evgeny Maizel
Russian experimentative fields-2019. Grey zones of death
Survey of Russian experimental films.

Vadim Rutkovsky
Heartsore overcomes happiness
Review of Valery Todorovsky's ODESSA (Russia).

Anna Filippova
A sidewind son
Review of Andrey Smirnov's FRENCHMAN (Russia).

Veronika Khlebnikova
Be realistic, demand the impossible
Review of Andrey Konchalovsky's SIN (Russia – Italy).

Egor Belikov
Cure for wrinkles
Review of Alexey Sidorov's T-34 (Russia) and Egor Baranov's THE BLACKOUT (Russia).

Dmytry Barchenkov
As they'll will
Review of Klim Shipenko's TEXT (Russia).

Zinaida Pronchenko
Antipodes
Alexandre Petrov/Ivan Yankovsky: double portrait.

Vsevolod Korshunov
Digital footprint
Review of Fedor Bondarchuk's INVASION (Russia).

Farid Bektemirov
Breaking iron masks
Review of Oleg Stepchenko's THE DRAGON SEAL (Russia — China).

Alexey Filippov
The sentimental policeman in the police-ridden state
Policeman character in movies and TV-series.

Maxim Sukhaguzov
Storm of the century
Review of Boris Khlebnikov's STORM (Russia).

Kira Bogoslovskaya
Viewer as author
TV-series' ideas prompted by viewers.

Larisa Malyukova
Family business
Russian auteur animation in 2019.

Xenia Ilyina
Songs of fear and fearlessness: Shortparis' arrival
On Shortparis' music video.

Maya Turovskaya — Olga Surkova
Letters 2014-2016.
On time and movies.

Stephen P. Hill
Soviet film criticism
On Soviet cinema in the late 50s.

Jeanna Vasilyeva
Once in a picture
On Semyon Faibisovich exhibition.

Anton Dolin
Why Chernobyl?
Marginalia upon the HBO & Sky TV-series.

Svetlana A lexievich:
«Our culture is a tale of pain»
Conversed by Igor Sukmanov.

Vadim Rutkovsky
Confinement
Review of Eimuntas Nekrošius' stage production THE ZINC (ZN).

Dmitry Desyaterik
Optics of desolation
Rollan Sergienko's film of Chernobyl disaster.

Luke Hull
On the verge of non-being
Conversed by Anton Dolin.

Maria Kuvshinova
Radiation and cinema: how I learned to stop worrying and love the bomb
Lecture on history of plots about atomic danger.

Index of IK 2019.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2019 11/12

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун,
Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич

редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Алексей Филиппов
редактор соцсетей Светлана Матюшина

спецпроекты Анна Закревская, Екатерина Титаренко

продюсер Ольга Золикова

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 26.11.2019. Подп. к печати 13.12.2019
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 23,89

Тираж 3000 экз.
Заказ
Отпечатано в ФГКП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2019

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

ФК ФОНД КИНО

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

Приносим извинения читателям за досадную ошибку.
В номере 9/10 за 2019 год на с. 177 подпись к иллюстрации следует читать: «Быть живым!», режиссеры Александр Хэммид, Фрэнсис Томпсон

16+

ISSN 0130–6405